4 | XV

DAS KUNSTWERK

Qualität und Programm elf führender Verlage bürgen für das Profil des Deutschen Taschenbuch Verlages

Artemis-Verlag
C. H. Beck / Biederstein Verlag
Deutsche Verlags-Anstalt
Carl Hanser Verlag
Jakob Hegner Verlag
Insel-Verlag
Verlag Kiepenheuer & Witsch
Kösel Verlag
Nymphenburger Verlagshandlg.
R. Piper & Co. Verlag
Walter Verlag

Werke von Heinrich Böll, Friedrich Sieburg, Christian Morgenstern, Bruce Marshall, Stefan Andres, Romain Gary, Eugen Roth, Isaak Babel, Thomas Wolfe, Henry de Montherlant, Marek Hlasko, Georges Bernanos, André Gide, Ludwig Thoma, Karl Jaspers, Oswald Spengler, José Ortega y Gasset, Egon Friedell, Karl Kraus, Romano Guardini u. a.

dtv-dokumente:
Geschichte, Zeitgeschichte, Literatur, Kunst- und Geisteswissenschaft

Goethe: Sämtliche Werke
Taschenbuch-Sonderausgabe
in 45 Bänden

dtv

ein neuer Typ des Taschenbuches

Prospekte in jeder Buchhandlung
oder direkt vom
Deutschen Taschenbuch Verlag
München 13, Franz-Joseph-Straße 2

4 | XV

das kunstwerk

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer

Heft 4/XV
Oktober 1961

INHALT:

E. Steneberg:	Robert Delaunay und die deutsche Malerei	3
E. Steneberg:	Sonia Delaunay-Terk	22
	Deutsche Kritiken über Delaunay 1913–1921	24
Udo Kultermann:	Berto Lardera	31
Gert Schiff:	Der internationale Kritikerverband	32
Friedrich H. Schwank:	Die „documenta III" hat schon begonnen	33
	Ausstellungen	37
	Bücher	40
	Notizbuch der Redaktion	41
Farbtafeln:	Robert Delaunay, Fenêtre sur la ville, 1914	
	Robert Delaunay, Les fenêtres, 1913	
	Jackson Pollock, Moon Woman cuts the circle, 1943	
Umschlag:	Sonia Delaunay-Terk, Marché au Minho, 1915 (Ausschnitt)	

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 12,— DM. Einzelheft 4,20 DM, Doppelheft 8,20 DM. Auslandsabonnement jährlich 48,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.
Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung, auch die der fotomechanischen Wiedergabe, sind vorbehalten. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.
Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88; Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25.
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anschrift: Krefeld, Goethestr. 79, Postfach 6, Tel. 2 44 10. Verantwortlich für den Anzeigenteil: Werner Steinmetz, Krefeld. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Krefeld. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: C. F. Müller, Karlsruhe. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

E. STENEBERG

ROBERT DELAUNAY

und die deutsche Malerei

Als Robert Delaunay 1912 nach Berlin fährt, um bei der Ausstellung seiner Bilder im STURM anwesend zu sein, wird er von seinem Freund, dem francopolnischen Dichter Guillaume Apollinaire begleitet. Apollinaire wendet dort in seiner Eröffnungsrede die Bezeichnung „Orphismus" für die Art von Delaunays Bildern an, ein Begriff, der in die Kunstgeschichte eingeht. Allgemein sagt man, es wäre ein rein dichterischer Ausdruck. Der kürzlich verstorbene Kunsthistoriker Dr. Vriesen, der ein fast vollendetes Manuskript über Robert Delaunay hinterlassen hat, bemerkt in seinem Buch über Macke: „. . . diese Bezeichnung sagt nichts aus."
Gut, alle diese Stilbezeichnungen sagen nichts aus. Impressionismus leitet sich von einem Bildtitel Monets her, Kubismus ist der Begriff eines böswilligen Kritikers, der Arbeiten Picassos, Braques etc. mit einem Suppenwürfelplakat „CUB" verglich. Solche Bezeichnungen sind dennoch Vokabeln, die das Verstehen des historischen Ablaufs erleichtern.
Apollinaire hatte 1911 „Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée" herausgegeben. In einem Brief an Franz Marc, Januar 1911, schreibt Delaunay: „La peinture est proprement un langage lumineux (cortège d'Orphée)." Wir müssen bedenken, Delaunays Farbe folgte auf die Schwarz-Grau-Beige-Grün-Epoche der Kubisten.
Zur Klärung wollen wir Carus zitieren, aus seinen „Briefen über Landschaftsmalerei". Carus spricht dort, 1815, von der Entstehung der Studien zu Goethes Gedicht „Über die Wolken" und fährt fort: „. . . Nach all diesem faßte nun das geistige Auge alle gesonderten Strahlen des Phänomens zusammen und spiegelte den Kern des Ganzen in künstlerischer Apotheose zurück. – In diesem Sinne gefaßt, erscheint dann die Kunst als Gipfel der Wissenschaft, sie wird, indem sie die Geheimnisse der Wissenschaft klar erschaut und anmutig umhüllt, im wahren Sinne mystisch oder, wie Goethe sie auch genannt hat: orphisch. ‚Nun, höre ich Dich sagen, das soll doch nicht auf Landschaftsmalerei übergehen?' – Und warum nicht? – Freilich mag ich nicht jene kleinliche, ich möchte sagen abergläubige Mystik, welche irgendein durch Konvention und Tradition gegebenes Symbol in den Kreis der lebenden Kunst einschwärzen möchte . . . Nein! Ich meine die Mystik, welche ewig ist wie die Natur selbst, weil sie nur Natur, ‚die am lichten Tag geheimnisvolle' ist, weil sie nichts weiter will als Naturinnigkeit . . ." Das ist durchaus in Delaunays Sinn, vielleicht wurde es sogar von ihm gewußt. Hatte er doch in seiner Soldatenzeit in Laon als Bibliothekar hauptsächlich deutsche Philosophen gelesen. Bei den Gesprächen im Atelier der Delaunays vor dem ersten Weltkriege wird Goethe oft zitiert. Die künstlerische Zeitsituation bestimmten Picasso, Braque etc., die sich bewußt der Farbe entzogen, andererseits die Futuristen, die, wie es uns heute scheint, mit ihrem bildnerischen Werk hinter ihren Manifesten und Schriften zurückgeblieben sind. Macke schrieb 1914 dazu: „. . . Delaunay gibt die Bewegung selbst, die Futuristen illustrieren die Bewegung . . ."
Henri Rousseau wurde von Delaunay sehr verehrt, zwischen ihnen bestand eine tiefe Freundschaft. Delaunays Mutter und er selbst waren die ersten ernsthaften Interessenten seiner Werke, die Mutter regte Rousseau zu seinem berühmten Bild „Die Schlangenbändigerin" an. Delaunay wußte um die Urkraft in Rousseau, es ersparte ihm den Umweg der Folkloremalerei, die damals überall in Europa stark beachtet wurde. Haben wir doch diesem Interesse eine weite Sicht in bisher unbekanntes Gebiet zu verdanken. Chagall, Campendonk, die Gontscharova, Kandinsky, Larionov, die Münter u. a. empfingen hier wichtige Anregungen.
Im „Salon d'Automne" des Jahres 1907 zeigte man Bilder Cézannes in einer Gedächtnisausstellung, die ungeheuren Einfluß auf die damals jungen Maler ausübte; doch hatten die Besten aus ihrer Zeit heraus schon einen Weg beschritten, dem diese Ausstellung nun ein fester Wegweiser war.

Bei Delaunay folgten der Serie des Kircheninnern von Saint Séverin die „destruktiven" Eiffeltürme, die Stadtbilder von Paris, wie auch Léger, der damals Delaunay in seinem Wollen gleich schien, über seinen von Cézanne abgeleiteten „Tubismus" zu den Städtebildern kam. Doch dann entsteht bei Delaunay plötzlich die Reihe der „Fenster", innerhalb der damaligen Ergebnisse etwas vollkommen Eigenes.

„La fenêtre s'ouvre comme une orange
Le beau fruit de la lumière . . . ."

singt von diesen Bildern der Dichter Apollinaire.

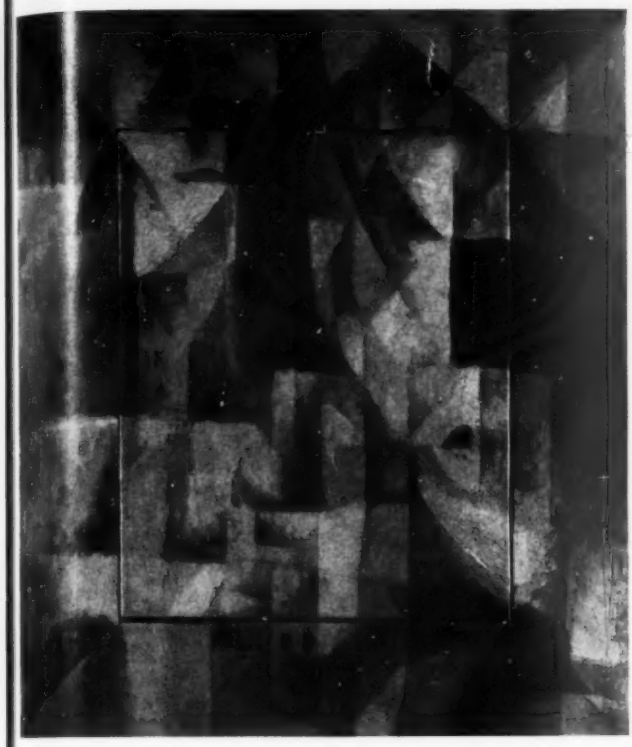
Noch einen anderen, gleichzeitigen Weg gibt es, der sich unterirdisch in Delaunay anlegt – diese Jahre 1906 bis 1911 bringen eine Balance seiner Möglichkeiten immer auf dem Weg zur Farbe.

Er spricht einmal von den „architektonischen Gesetzen der Farbe". Von 1906 bereits datiert ein Bild „Paysage de Disque", auf dem sich pointillistisch, schon mehr in Tâches, Farbe um eine Sonne dreht, anders als das gelborange Brennen des van Gogh. Delaunay geht auch nicht den Weg der Art Nouveau, des Jugendstils. In einem Brief an Macke schreibt er später: „Bewegung in der Arabeske suchen oder wollen, ist unmöglich!" (Aus diesen Äußerungen hat man letztens eine Eifersucht Delaunays auf den Einfluß Kandinskys feststellen wollen *, doch stehen sich hier nur zwei Wege, zwei Auffassungen gegenüber, die sich im „Blauen Reiter" trafen.) Delaunay war, über das Interesse an Seurat hinaus, auf die Schriften des vergessenen Eugène Chevreul gestoßen. In dessen Buch „La loi du contraste simultané des couleurs" wird experimentell auseinandergesetzt, daß „ . . . zwei Zonen verschiedener Farbe, z. B. warm–kalt, auf gleicher Oberfläche zusammengesehen, sich wechselseitig bestimmen, wenn sie nebeneinandergestellt sind". Seine „Scheibe", 1912, ist ein „konkretes" Bild, ohne jeglichen Bezug auf den Gegenstand. Nach den entdeckten Gesetzen sind hier in Kreisvierteln die Farben aufgebaut, wie die Wellenbewegungen eines ins Wasser geworfenen Steins. Albert Gleizes spricht von der „rotation chromatique", die Farben sind durch Kontraste kreisförmig bewegt. In die Mitte setzt Delaunay die stärksten Farben: Rot-Blau, in warm-kalten Simultankontrasten, die er „le coup de poing", den Faustschlag, nennt, um den herum sich die Ringe anderer, weniger starker Farben in der Ordnung der „Contrastes simultanés" legen.

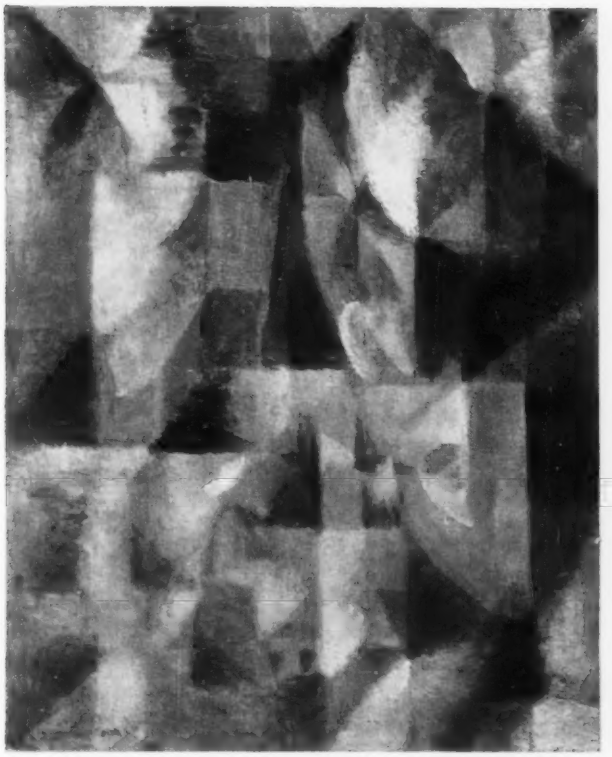
Es folgen Bilder mit Titeln wie „Sonne – Mond", später „Joie de vivre", die Reihe der „Hélices" (Schraubenbewegungen). Doch der Gegenstand wird nicht immer verlassen, wie auch Delaunay in den zwanziger Jahren durch die Verhältnisse gezwungen ist, eine Reihe Porträts zu malen, die hervorragend sind, (u.a. die Serie des Porträts von Madame Heim). Er sagt auch: „ . . . Das heißt alles nicht, daß ich nicht wieder auf Naturformen, Porträt, Figur, Gegenstände zurückkommen würde, aber das wird dann in einer völlig veränderten Form geschehen . . . eine rein bildnerische Form, mit den Farbbeziehungen als Konstruktionsmitteln. Hierher gehören die Arbeiten aus der Zeit des Aufenthaltes in Portugal während des ersten Weltkrieges, oder „Equipe de Cardiff", „Hommage à Blériot", die späteren Eiffeltürme, „Les courreurs" etc.

Die Einflüsse Delaunays auf die deutsche Malerei sind nicht so zu verstehen, daß er Epigonen züchtete, das hätte ihm völlig fern gelegen. Echte Maler, wie es die deutschen Freunde und Bekannten waren, Macke, Marc, Klee etc., suchen nicht einen Stil oder eine Ausdrucksform bei anderen, sie suchen Bestätigung und Startmöglichkeiten zu eigenen intuitiven und erarbeiteten Ideen. Wie die Zusammenarbeit Delaunays mit seiner russischen Frau, Sonia Terk, ihn einen vorgeschauten Weg fest beschreiten ließ, den Weg der Farbe, er wiederum seiner Frau Anregungen gab, so eröffnete sich vor allem August Macke der freie Weg zu seiner eigentlichen Malerei, für die ihm doch nur die kurze Zeit von zwei Jahren verblieb. Da sind dann die Arbeiten vom Aufenthalt bei seinen Schweizer Verwandten (Aquarell „Thuner See" etc.), die Seiltänzer von 1914, die Bilder der Mädchen. Auch die Futuristen begeisterten Macke zuerst, doch, wie es unser Zitat beweist, durchschaute er bald das klassische Skelett ihrer Arbeit. Um die umgebende Welt in das Bild einzubeziehen, läßt er Straße, Schilder, Kutschen sich in der Schaufensterscheibe spiegeln. Bewegung, wenn überhaupt, ist bei ihm Farbgebung im orphistischen Sinn.

*) Roditi „Gespräch mit Gabriele Münter"



Robert Delaunay
Les fenêtres, 1913



Robert Delaunay
Fenêtres sur la ville, 1914

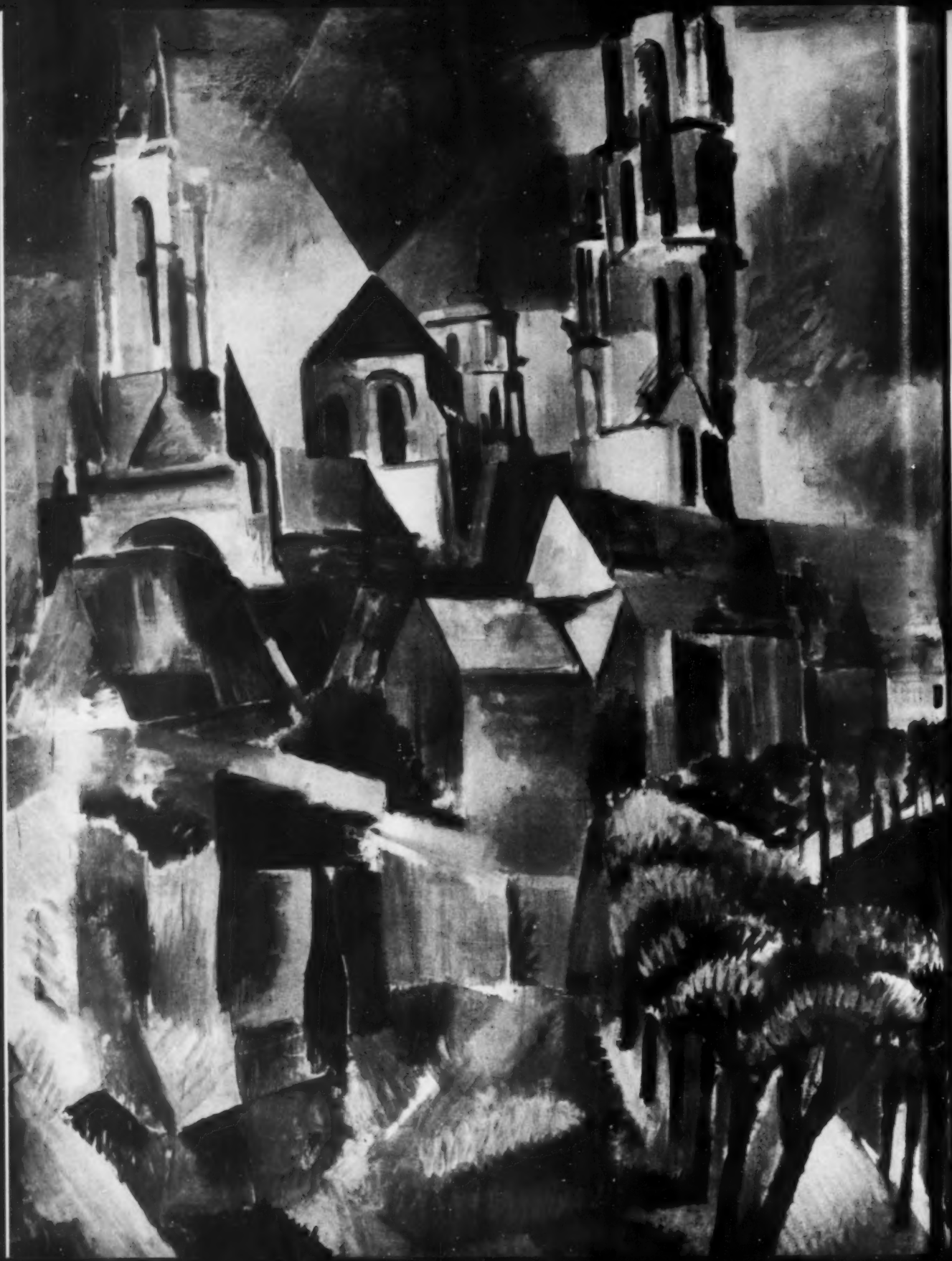
bert Delc

Robert De
Porträt, 19

bert Delaunay
Markt
905

Robert Delaunay
Porträt, 1906

Robert Delaunay
Porträt um 1909

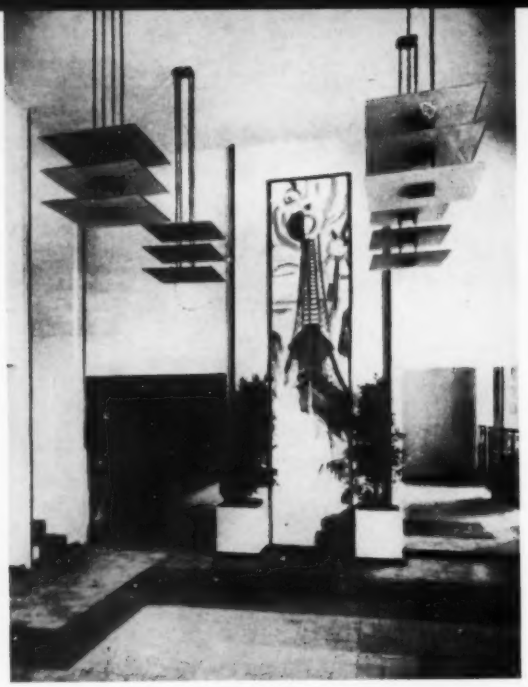


obert D
ie Türm
912

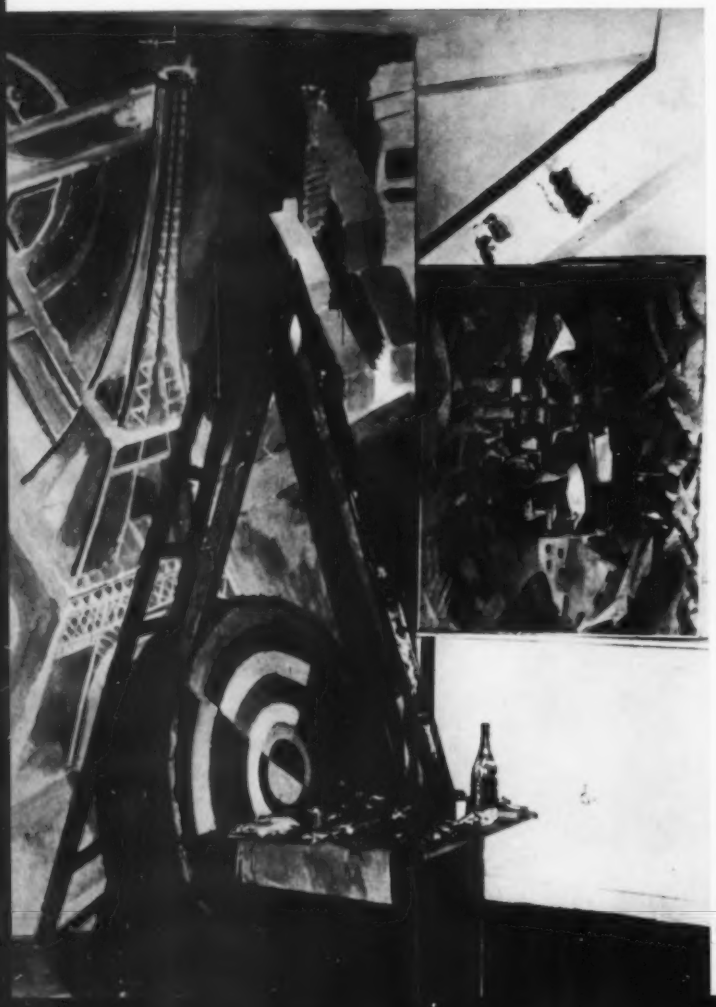
Robert Delaunay
Die Fenster, 1912

obert Delaunay
ie Türme von Laon
912

Ausstellung Robert Delaunay
1925/26



Ecke im Atelier von Robert Delaunay
rue des grands Augustins, um 1912



Robert Delaunay
Notre Dame in Paris, 1909/1

Robert Del
Läufer, 192

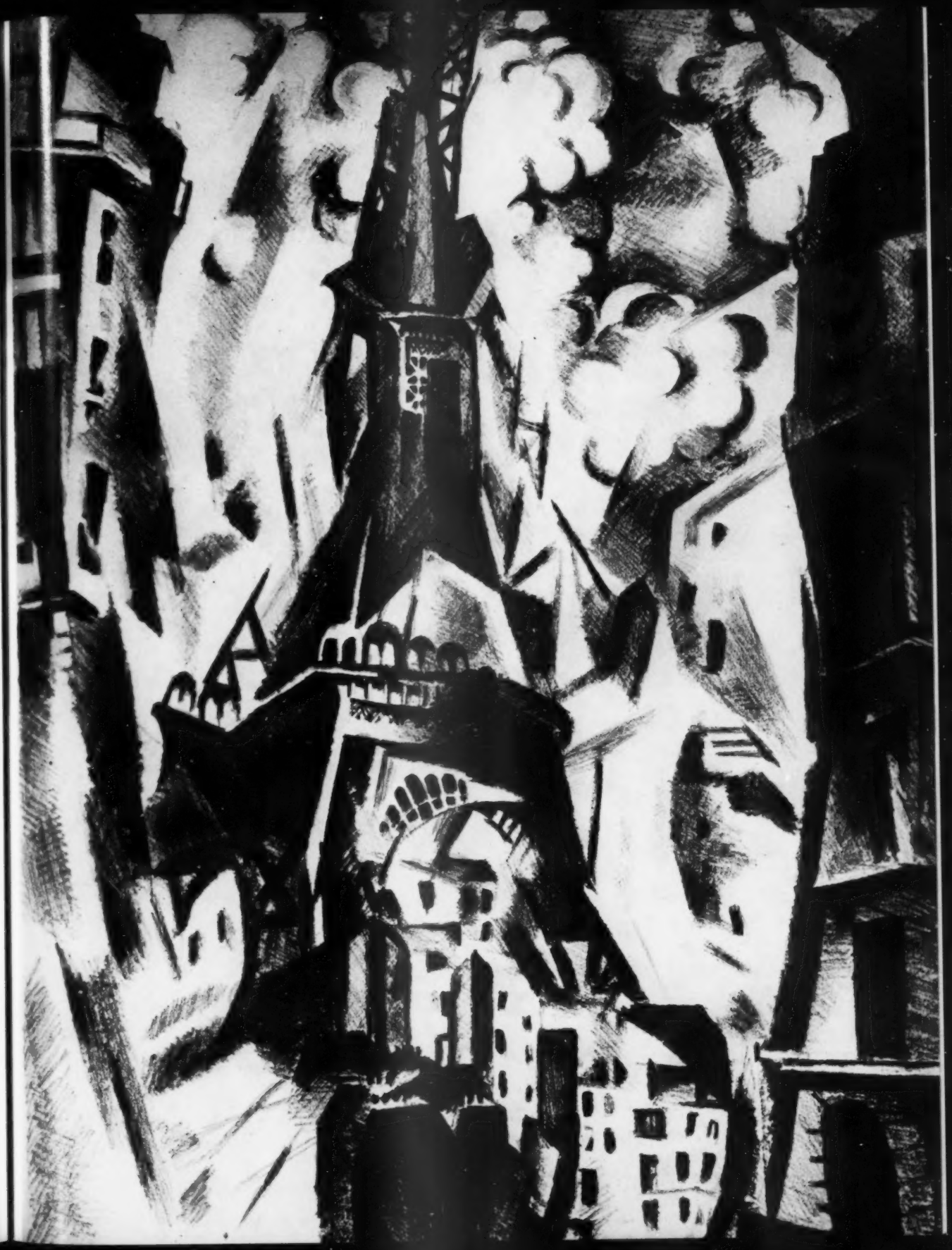
Delaunay
is, 1909/1

Robert Delaunay
Läufer, 1924

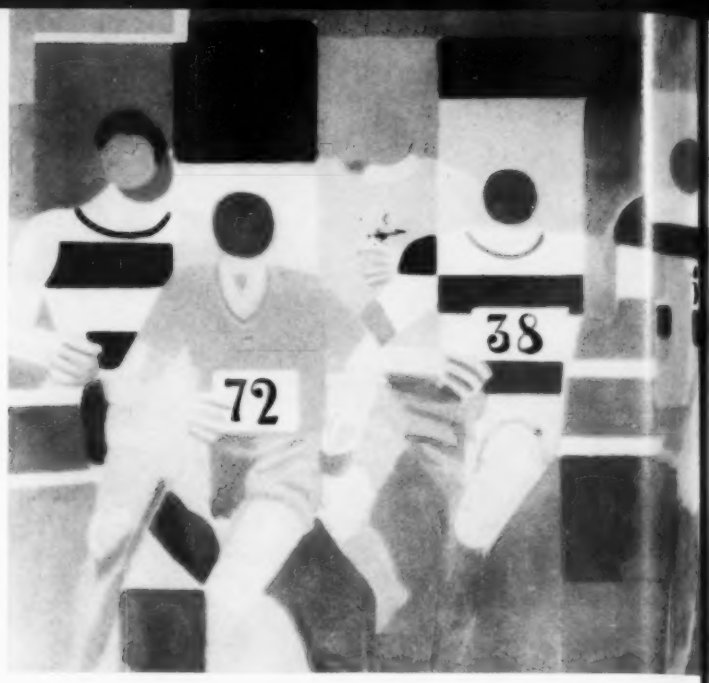
von r. nach l.
Robert Delaunay, Claire
und Ivan Goll, Elsa Triobet,
Mme. Schodassewitsch, Majakowsky
1924

Robert Delaunay mit Delteil und Dr. Goron, 19

Robert Delaunay im Atelier, 1925



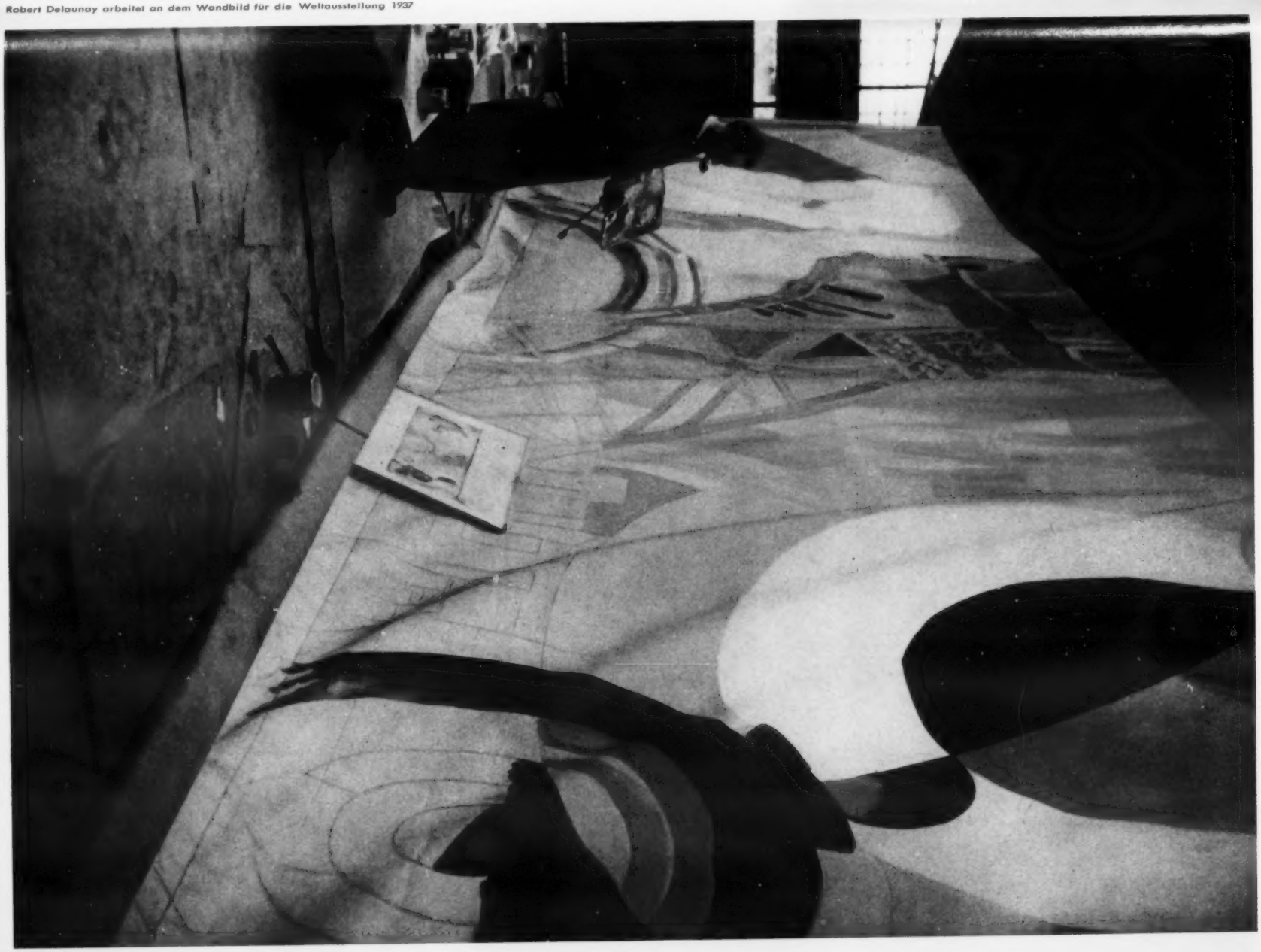
Robert Delaunay
Läufer, 1926



Robert Delaunay in seinem Atelier, 1926

Robert Delaunay arbeitet an dem Wandbild für die Weltausstellung 1937

Robert Delaunay arbeitet an dem Wandbild für die Weltausstellung 1937



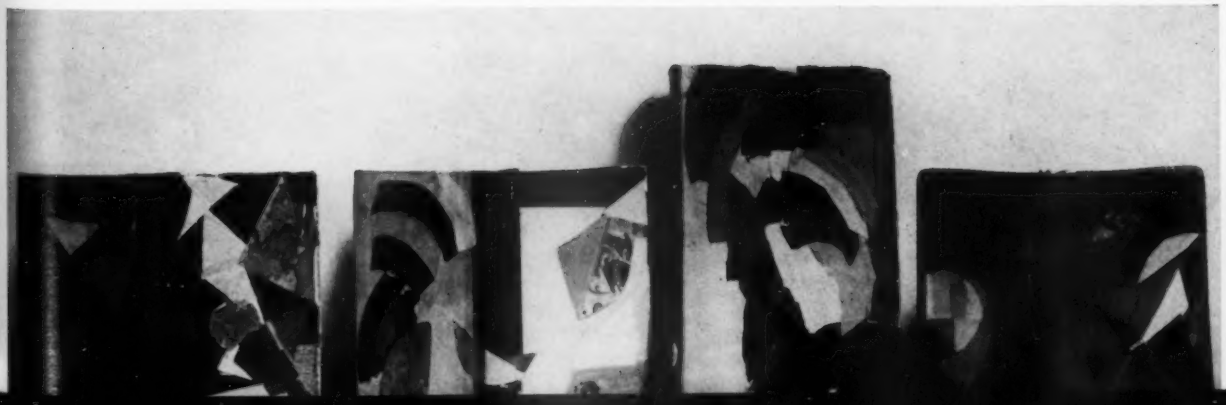
Robert Delaunay und Albert Gleizes 1935

Robert Delaun
Lebensfreu
19

Sonia Delaunay
Porträt
1907

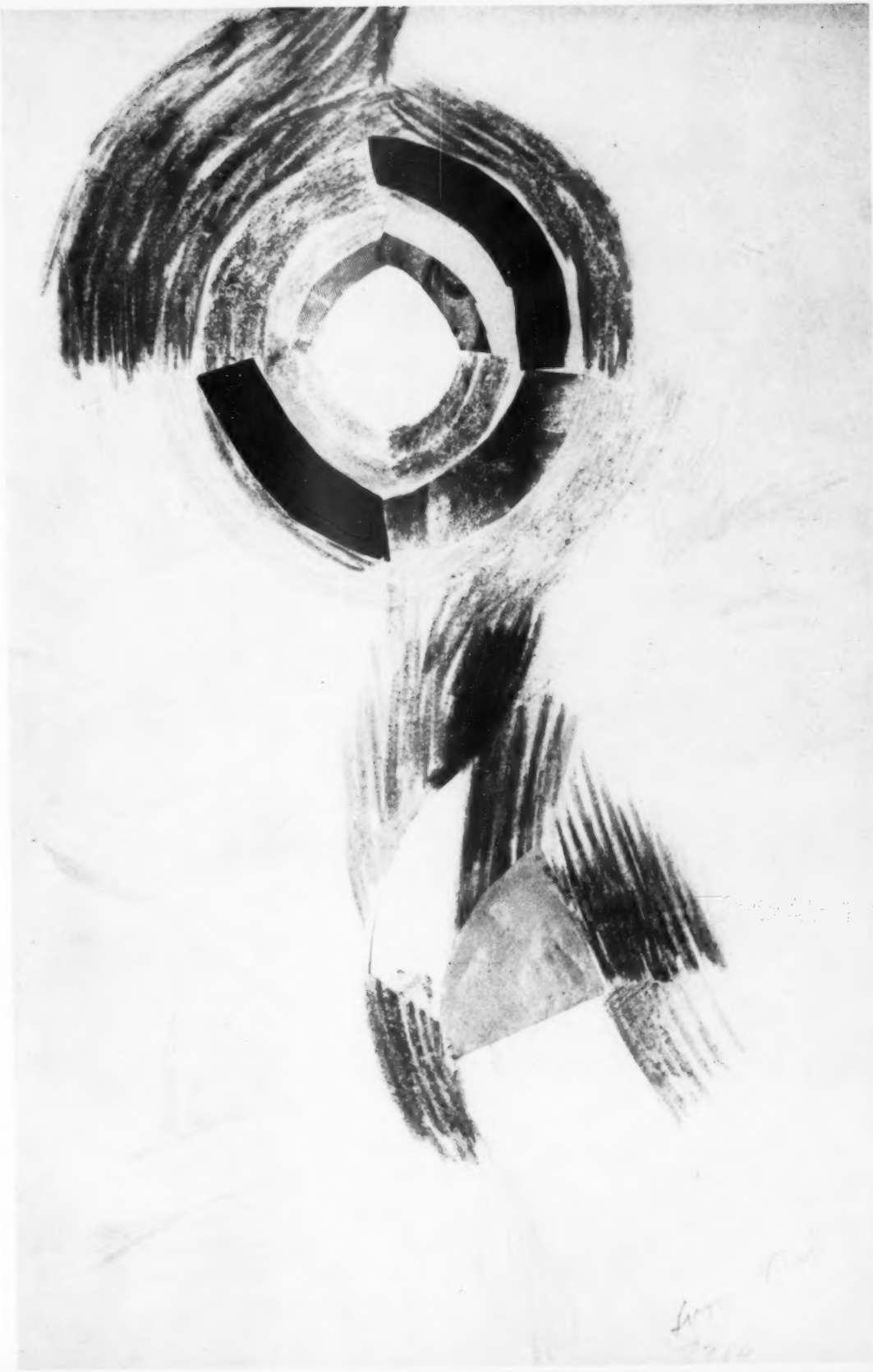
Sonia Delaunay
1922

Sonia Delaunay, Buchumschläge



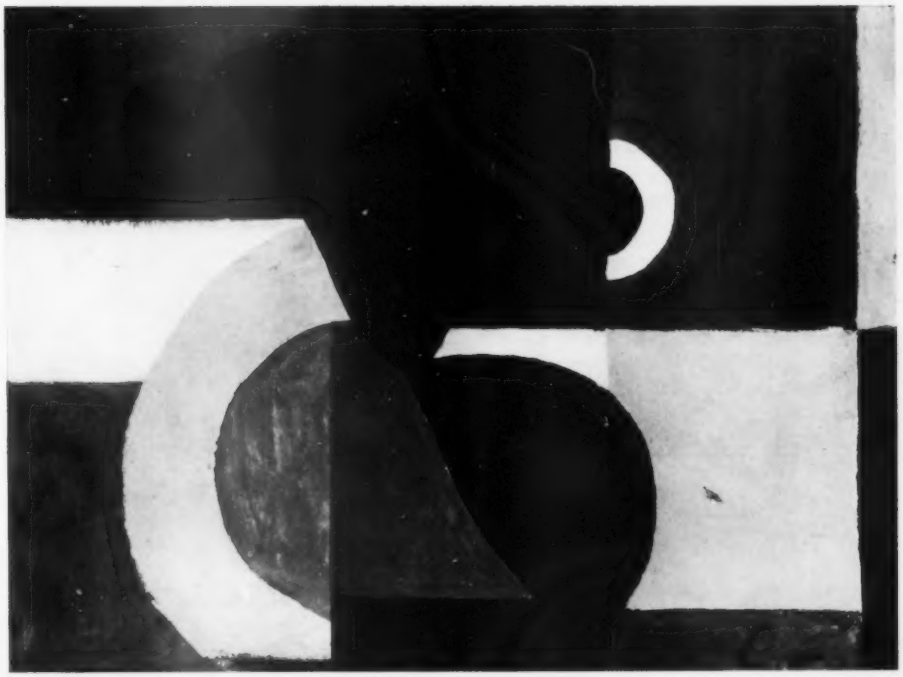
Sonja Delaunay
Etude: Boulevard St. M
1913/14

S ja Delaunay
Elek che Prismen
1914



Sonia Delaunay
Elektrische Prismen
1914

Sonia Delaunay
Farbrhythmus Nr. 616
1948/57



Sonia Delaunay
Farbrhythmus
Gouache
1952

„VERTIGE", Film von Marcel l'Herbier
Paris 1928
Dekorationen Sonja Delaunay

Sonja Delaunay 1928

R. Delaunay, 1912

Die bekannten Ergebnisse der Kairuanreise 1914 bringen nun vollkommen die Klarheit seines Werks, für seinen Reisebegleiter Klee aber Themen, die sich sein Leben lang erhalten. Klee war Delaunay so verbunden, daß er die Übersetzung von dessen Artikel „Über das Licht" für den STURM als überaus wichtig betrachtete. Doch ist er kein orphistischer Maler. Ihn reißt nie das „Technische Zeitalter" mit, wie die anderen Mitstreiter, die den ersten Weltkrieg überlebten. Hängt diese Abwendung vom äußeren Geschehen mit seinen anfänglichen Karikaturen auch gesellschaftlicher Verhältnisse zusammen? Bei Feininger scheint es so zu sein. Von seinen Karikaturen für „Ulk", „Simplizissimus" hat sich in seinen Bildern etwas erhalten, auch vom Rayonnismus Larionovs („Raddampfer"), vom Futurismus („Radfahrer") nahm er manches an, bis er in seinen Kirchen- und Schiffsbildern zu orphistischer Klarheit kommt („Gelmeroda"). Doch ist etwas anderes in den Bildern der Deutschen. Ein Briefzitat aus den letzten Lebensjahren des Deutsch-Amerikaners Feininger könnte es erklären: „ ... das kann mich kaum wundern, wenn diese Malereien den Eindruck von Einsamkeit und Trauer erwecken, wiewohl das gar nicht beim Malen meine Absicht war. Ich flüchte mich oft in eine Welt, die noch unerforscht ist, die leicht öde oder verlassen erscheint. Wieso dieses geschieht, kann ich nicht sagen. Im täglichen ‚richtigen' Leben liebe ich nichts so sehr wie wenn meine lieben Menschen um mich versammelt sind, und daß wir uns dabei in einer richtigen Gemütlichkeit bewegen in angenehmen Räumen. Aber wenn ich z. B. eine geographische Reise auf der Landkarte unternehme, sind es stets die fernsten und weißen Stellen, die mich anziehen, wo noch nichts steht ... Das Abenteuer, das wir alle suchen ..."

Eine andere Briefstelle, diesmal von Marc an Macke (12. 6. 1914) klärt die unterschiedlichen Verhältnisse zu Delaunay auf: „ ... Ich bin Deutscher und kann nur auf meinem eigenen Acker graben. Was geht mich die ‚peinture' der Orphisten an. Wir Deutschen sind und bleiben die geborenen Graphiker, Illustratoren, auch als Maler ..." Seit der Weimarer Preisaufgabe um 1800 besteht beim Deutschen dieses Vorurteil gegen das Malerische (siehe Richard Benz „Romantische Zeichenkunst" in „Stufen und Wandlungen", 1947), gegen das man deutscher- wie französischerseits Beispiele bringen könnte (so sind die Arbeiten des analytischen Kubismus graphisch). Marc hat selbst in vielen seiner Arbeiten, besonders in den letzten, Gegenbeweise geliefert.

Obwohl in der Kunst unserer Zeit nur wenig von den Ideen Delaunays und seiner Generation zu spüren ist, obwohl hedonistische, automatistische, dadaistische Bestrebungen etc. die Ausstellungswände bedecken, so kommt das Wirken dieser Generation doch keineswegs einem Fehlweg gleich. Die Ordnung, die Zucht die sie suchten und geben wollten, hatte jedoch auch ihre kleinbürgerliche Parallele im Gleichheits- und Nationalitätsdenken, gegen das die informelle Reaktion aus einer menschlichen Notwendigkeit erfolgte. Wenn Klee sagt: „Uns trägt kein Volk", so werden eines Tages die Werke dieser Maler sicher die Menschheit formen helfen.

SONIA DELAUNAY-TERK

„. . . Diese Suche nach der Form, die auch für die Frage der Stoffe und die Mode selbst von grundlegender Bedeutung ist, hat Sonia Delaunay schon immer interessiert. Und nun entstand eine völlig neuartige Mode. Diese Modeerfindung war für sie in dem Moment geboren, als sie die ihrer Malerei so eigene figurative Form schuf, mit der sie seit langem einen neuen Ausdruck für das Volumen suchte."
Diese Worte Robert Delaunays sollen von vornherein jener Ansicht begegnen, die Sonia Delaunay allein in das Gebiet der angewandten Kunst verweisen will.
Warum eigentlich läßt man viele der bekannten modernen Künstler ungestraft Gebrauchskunst machen, wenn man dies einer Frau ankreidet? Die Maler der „Brücke", des „Blauen Reiter", vor allem der Kreis der Bauhauskünstler, wie auch viele Künstler anderer Länder, haben neben ihrer Malerei die von William Morris einst gestellte Aufgabe übernommen.
Sonia Delaunay wollte nie einen neuen Stil kreiern, sondern, durch die Verhältnisse zum Geldverdienen gezwungen, fand sie aus ihrer Kunst heraus den Weg zu einer umstürzenden angewandten Kunst. Doch blieb sie immer Malerin. Auch eine Anregerin, wie die Liste ihrer Freunde ausweist: Guillaume Apollinaire, Blaise Cendras, Majakowskij, Iwan und Claire Goll, Tristan Tzara u. a.
Wir haben einige Fotobeispiele von Sonia Delaunays „Gebrauchskunst" beigegeben. Sie erinnern an die „années folles", die „happy twenties". Doch wollen wir hier von ihrem malerischen, nicht an tolle Jahre gebundenen Werk sprechen, das weit in die Zukunft weist. Sonia Terk gehört noch in jene Generation, die es nicht dulden wollte, daß eine Frau ein regelrechtes Studium betreibt. Noch nach der Jahrhundertwende war es immer etwas Besonderes, wenn ein junges Mädchen sich ernsthaften Studien hingab. Zumal die Malerei, der sich Sonia Terk, trotz ihres Interesses für Mathematik und Geometrie, verschrieb, galt von Frauen ausgeübt, als Salonbeschäftigung. Liest man Artikel über das Thema „Die Frau in der Kunst" noch aus dem Jahr 1912, so hält man die damalige Einstellung kaum für möglich. In Deutschland wird erst im Jahre 1928 von Hans Hildebrandt „Die Frau als Künstlerin" in ihrer historischen Rolle gewürdigt, wobei weibliche und männliche Kunstveranlagung gegeneinander abgegrenzt sind.
Sonia Terk studierte ab 1903 in Karlsruhe bei Schmidt-Reutte, einem aufgeschlossenen Lehrer in einer damals aufgeschlossenen Stadt. Munch interessierte, Hodler nicht, Trübner vermittelte den Blick auf Cézanne, Meier-Graefes „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst" erweckte ihr Interesse an Van Gogh, Gauguin und anderen. In Paris ging sie eine Kameradschaftsehe mit dem deutschen Sammler und Kunstschriftsteller Wilhelm Uhde ein. „Nach Verlauf eines Jahres hatte unsere Ehe ein Ende. Ein Freund von uns (Robert Delaunay) konnte annehmen, daß er meine Frau in vollkommenerer Weise glücklich machen würde als ich, und mir lag es fern, ihrer schönen Zukunft entgegenzustehen. (Wilhelm Uhde „Von Bismarck bis Picasso", Zürich 1938). Die Lebensgemeinschaft mit Robert Delaunay ab 1910 läßt dann in gegenseitigem Austausch ein eigenes Werk entstehen. „. . . Sie . . . bringt jene Wärme, jenen charakteristischen Mystizismus mit, ohne am Kontakt mit dem Westen zu zerbrechen . . ." (R. Delaunay).
Ruhig und bedacht, wie Frau Sonia Delaunay heute noch ist, weiß sie auch Frauliches in Kunst zu verwandeln: „Um 1911 hatte ich den Einfall, für meinen Sohn, den ich erwartete, eine Bettdecke aus Stoffteilen zu machen, wie ich sie ähnlich bei den russischen Bäuerinnen gesehen hatte . . ." So kommt Sonia Delaunay ganz früh zu Collagen, Bücher der Freunde erhalten Collage-Einbände (z. B. „Pâque" von Cendras), bei den Delaunays geht diese Technik in die Bilder ein, ungefähr zur gleichen Zeit, als Braque die Erfahrungen aus der väterlichen Werkstatt für die Kubisten nutzbar macht. Doch anders: Bei Sonia Delaunay ist es immer die Farbe, die in ihren Collagen dominiert, kein trompe l'oeil, auch kein barocker Schock.
So sind ihre Bilder, selbst bei gegenständlichen Inhalten, immer zuerst der Farbe verbunden. Robert Delaunays Erschließung der „contrastes simultanés" für die Malerei stützten dann sicher und fest das intuitive Wollen seiner Lebensgefährtin. Titel wie „étude de lumière", „prismes électriques", „prismes solaires", „rythme coloré", sowie der von ihr geprägte Ausdruck „getanzte Farbe" machen Sonia Delaunays Absichten deutlich.

S. Delaunay, 1922

S. Delaunay, 1912

Wenn sie sich in der Zeit zwischen den Kriegen angewandter Kunst zuwenden mußte, so waren dies Ausweitungen eines künstlerischen Anliegens, das wie nur weniges die Zeit beeinflußte. Auch im letzten Jahrzehnt, das sie ganz ihrer eigenen Malerei widmen konnte, gefällt es ihr immer wieder, Aufträge angewandter Kunst zu übernehmen. Doch sieht man sich z. B. die von einer deutschen Firma bestellten Entwürfe zu einem Kartenspiel an, sind darin nicht nur die Regeln und Gesetzmäßigkeiten des in Jahrhunderten entwickelten Kartenspiels berücksichtigt, nein, jedes Blatt ist über diese Bestimmung hinaus eine künstlerische Aussage von äußerster Prägnanz.

Seit Jahren schon sind Sonia Delaunays Ölbilder, Guaschen, Gravuren etc. ein Spiel mit den Farbgesetzen, zu deren Neuerkenntnis sie im Laufe ihres Lebens so viel beigetragen hat. Sie steht nicht mehr im Kampf der Meinungen. Trotz vieler gesellschaftlicher Verpflichtungen stellt sie in Ruhe Bild für Bild vor die Welt. Es beirrt sie nicht, daß ihr Werk im heutigen Trubel der Novitäten manchmal als „trocken" hingestellt wird. Gestützt auf das Interesse der Museumsleiter, Sammler und im Kontakt mit gleichgesinnten Malern entfaltet sie ihr Wissen vom „inneren Maß", vom „Farbvolumen" und der „Farb-Intensität" zu einer strahlenden Galerie. In diesen Monaten wird eine Ausstellung der Delaunays (wie sie in Lyon und Turin schon gezeigt wurde) durch deutsche Städte wandern. Dort erst wird man den Rang dieser einzigartigen künstlerischen Zusammenarbeit ganz ermessen können.

E. Steneberg

Auszug eines Briefes von Robert Delaunay an Franz Marc, 1922

Lieber Freund!

Was Sie über den Artikel von G. A. schrieben, hat mich sehr überrascht.
Sie ergehen sich in philosophischen Meditationen über Fragen des Handwerks.
Sie sagen, daß Sie meine Werke lieben.
Meine Werke sind das Ergebnis meiner Bemühungen im Handwerk und sie sollen mich zur Reinheit hinführen. Das Ganze ist aufs Engste ineinander verwoben. Wie könnte man also bloß einen Teil dieses Ganzen, dieser Synthese verstehen oder lieben . . . Einerseits sagen Sie mir, ich versuchte, mich den geheimnisvollen Gesetzen der Kunst zu nähern, im anderen Teil Ihres Briefes schreiben Sie: „Ich kenne nur die Bilder, das Werk und die Bemühung und die geheimnisvolle Phantasie der Kunst." Ich habe keine Philosophie. Es erscheint mir undenkbar, für Werke des 20. Jahrhunderts Arbeitsmethoden zu entwickeln, die aus dem Mittelalter stammen.
Die Klarheit ist eine Haupteigenschaft des französischen Wesens; stets hat sie den französischen Neuerern geholfen . . . Mit diesem Erbe darf ich wohl zufrieden sein.
In der Kunst bin ich ein Feind der Unordnung. Das Wort Kunst bedeutet für mich Harmonie. Ich rede nie von Mathematik und kümmere mich nie um das Geistige. Was ich sage, bezieht sich auf mein Handwerk und ist infolgedessen mit den Ergebnissen verknüpft.
Ferner schreiben Sie: „Warum erwüchse Ihnen die Sensibilität nicht aus dem Licht? Denn ohne Licht gibt es keine Sensibilität."
Allerdings gibt es ohne Licht keine Sensibilität des Auges.
„Die Bewegung der Farben, was ist das denn nun eigentlich?" Ein Wort aus der Physik. Alles ist Bewegung. Die Bleistiftlinie ist nichts als Bewegung . . .
Die Lektüre Ihres Briefes betrübt mich, denn ich finde, daß Sie absolut nichts von meinen Äußerungen verstanden haben; ich sprach als Arbeiter, der über die persönlichen Mittel, die er bei seinem Handwerk verwendet, und zwar neben seinem Werke, einige Erläuterungen gab.
Ich spreche nicht von mechanischer, sondern von harmonischer Bewegung, da es sich um Gleichzeitigkeit, d. h. um Tiefe handelt. „Unsere Sicht reicht bis zu den Gestirnen." Es gibt also Bewegung. Mein visuelles Empfindungsvermögen verleiht meinem Bewußtsein vom Universum die Tiefe; im Universum der Gleichzeitigkeit kommt kein Sinn dieser Wahrnehmung gleich.
Diese Einheit ist nicht teilbar.
Aus Ihrem Brief geht hervor, daß Ihren Argumenten eine philosophische Methode zugrunde liegt; diese Methode ist divisionistisch.
Für mich gibt es keine Kunstphilosophie. Wohl aber eine ästhetische Kritik, die den Mitteln der Darstellung angemessen ist. „Ich bin besessen von Formen und Farben, aber ich versuche nicht, sie theoretisch zu erklären."
Ich meine jedoch, daß alles, was Sie sagen, scholastisch ist, denn Sie substituieren nichts. Sie bringen alles durcheinander durch Worte, durch Abstraktionen. Es gebricht Ihnen völlig an Klarheit . . .

„Die neue Kunst", Dez. 1913, Verlag Heinrich F. S. Bachmair, München. Dr. Adolf Behne, „Der Berliner Herbstsalon", Seite 223:

Die neuen Arbeiten Delaunays sind wohl die größte Überraschung des „Ersten Deutschen Herbst-Salons", der am 20. September in Berlin eröffnet wurde ... Delaunay hat mit einer Entschlossenheit wie niemand vor ihm die Farbe zum Ausdrucksmittel seiner Kunst gemacht und ist zu Resultaten gelangt, die man nur mit musikalischen Wirkungen vergleichen kann! In den meisten seiner Bilder spielt der Gegenstand überhaupt keine Rolle mehr, es sind vollkommen freie malerische Schöpfungen. „Schützenscheiben-Bilder" höhnt eine verständnislose Kritik. Wer in diesen strahlend schönen Gebilden nicht die hinreißende Genialität eines reinen und adligen Geistes empfindet, der ist für künstlerische Angelegenheiten wirklich noch nicht ganz reif! Diese farbigen Flächen, die dem Publikum zumeist so flüchtig und roh erscheinen, bergen in sich eine wundervolle Lebendigkeit und Beseeltheit. Wie Delaunays Farben atmen und klingen, das macht ihm heute nicht leicht einer nach! Herrlich, wie da ein Blau, ein schwebendes, licht beschwingtes Blau, im Ganzen steht — ergreifend und unvergeßlich! Wem diese Bilder nicht zu einem tiefen Erlebnis werden können, der soll uns doch nicht glauben machen wollen, daß er in einem Rembrandt, einem Michelangelo jemals mehr gesehen hat als das Modell! Und auch derjenige wäre weit vom Schuß, der Delaunay etwa glaubt als kunstgewerblichen Dekorateur hinstellen zu können. Gewiß sind seine Sachen in hohem Grade dekorativ, aber vom Kunstgewerbe trennt sie entscheidend die Stärke und Intensität des Erlebnisgehaltes! Mit dem Begriff „Geschmack" kommt man den Arbeiten Delaunays nicht im geringsten nahe! — Das Bild mit der Fußballmannschaft, dem Turm und dem Aeroplan gehört zu den tiefsten künstlerischen Eindrücken der letzten Jahre. Es ist so voller Gehalt, daß das ergriffene Auge stets wieder dankbar zu ihm zurückkehrt. Und es ist vielleicht die schönste Inkorporation des modernen Lebensgefühls ...

Fritz Burger, **„Einführung in die moderne Kunst"**, 1917:

Der Franzose versteht es wie kein anderes Volk, alles auf seine letzte Norm zu bringen und alles Persönliche und Rudimentäre diesem Charakter der Vollkommenheit und Vollendung zu opfern, die einen allgemeingültigen Grundsatz in geistvoller Darbietung so klar erkennen läßt ... Je gewaltiger die Erfolge des praktischen Intellektes durch die empirischen Wissenschaften geworden, je größer der Sehraum unseres geistigen Auges, um so bescheidener unser Persönlichkeitsbewußtsein, um so geringer schien das Interesse an unserer Menschlichkeit, um so größer die heimliche Liebe zu den Wundern kosmischer Gesetze. Klein begann die Menschheitsgeschichte gegenüber jenem Drama des Kosmos zu erscheinen, wie es der Astronom Flammarion in ergreifender Weise geschildert hat, wo das Planetensystem unserer Sonne mit ihrem feinen, in Nebel sich verlierenden Mittelpunkte — der Milchstraße, von der ein Lichtstrahl erst in fünfundzwanzigtausend Jahren uns sichtbar wird — durch ewig undurchdringliche Staubwolken, durch andere noch fernere Weltensysteme getrennt, von ihnen wieder vernichtet wird. Diesem Makrokosmos gegenüber jener zauberische Mikrokosmos radioaktiver Strahlen, die Atome vernichten, um Millionen neuer Wesen zu gestalten. Wohl sind in diesem neuen Reiche der Riesen und der Zwerge alle faßbaren Einzelheiten nur mattblinkende Lichter, die aus dem Dunkel rätselhafter Ewigkeiten unser staunendes Auge grüßen. Und umgekehrt, alle einzelnen Dinge umdunkeln durch die mystische Weite ihrer Weltverbundenheit. Aber die Ordnung dieser Unendlichkeiten hat der Ewigkeit eine neue Gestalt und neues Leben ... verliehen.

P. E. Küppers, **„Der Kubismus"**, 1920:

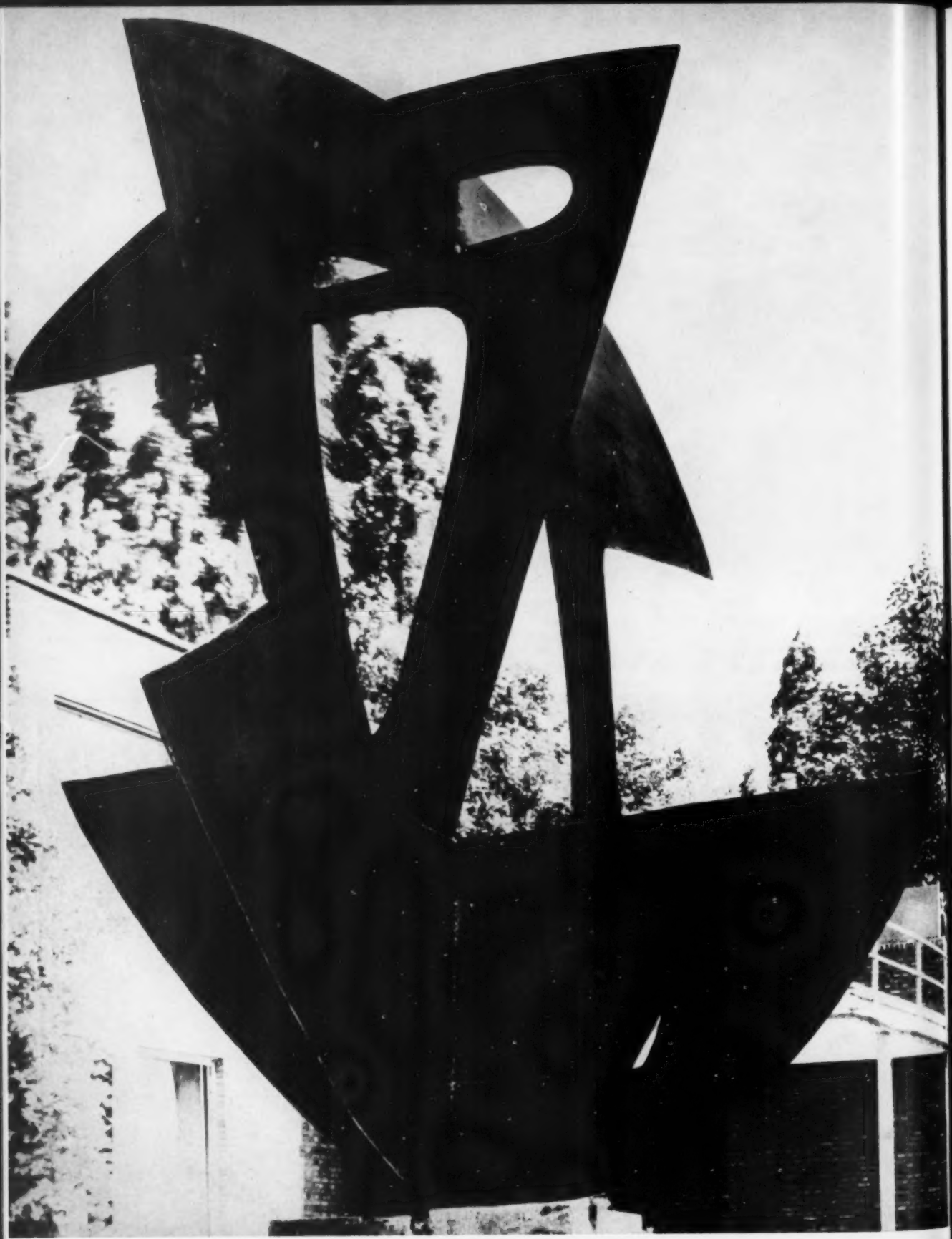
Robert Delaunay hat als einer der ersten die Synthese der beiden Ausdruckswelten (Logos, Eros) versucht. Ihm wurde der Eiffelturm zum Symbol seines eigenen Strebens: Aus dem quirlenden Leben der Stadt, aus Ruß und Rauch, aus aller Dumpfheit und Enge ein unendliches Streben hinaus und hinweg, fort aus der Geduktheit der höllischen Steinwüsten, darin die Menschen zusammengepfercht, zerrissen, gejagt, nach dem Takt der Maschinen wie groteske Marionetten wirken und handeln. Traum aus Metall und Gesetz, aus Stoff und Geist! Nur Gelenke und Traversen, Rippen und Achsen, reines Gerüst, immer höher gereckt, immer unwirklicher emporgewippt, Wahrzeichen menschlicher Sehnsucht.
In den Eiffelturmbildern des Künstlers ist die Farbe noch zurückhaltend, in anderen aber blüht sie zu tropischem Leuchten auf. Da hat er es verstanden, das Erlebnis unendlichen Raumes mit dem Erlebnis der Farbe in Einklang zu bringen. Das Gestreck und Gestrebe raumbildender Ordnung verklären die lichten, gesteigerten Farben, die kühle Logik der Konstruktion.

„Novembergruppe 1921", Edition Heister und R. Hausmann:

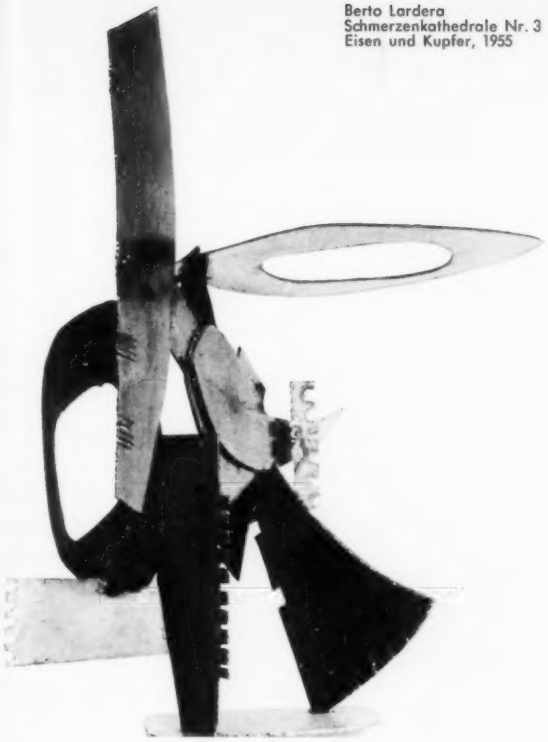
Franzosendämmerung
Auch dem Futurismus wollen die Franzosenschwärmer gern französische Väter geben: Delaunay, der an den überlieferten Gesetzen der Perspektive rüttelte, und Picasso, der die Gestalt zertrümmerte. Frankreich, die Wiege der Oberflächenmalerei, war wohl am weitesten voraus und am frühesten reif zur Wandlung ... Jetzt schuf man allerdings bewußt selbständige Bildorganismen. Aber es war eine Intellektuellenangelegenheit ...

Berto Lardera

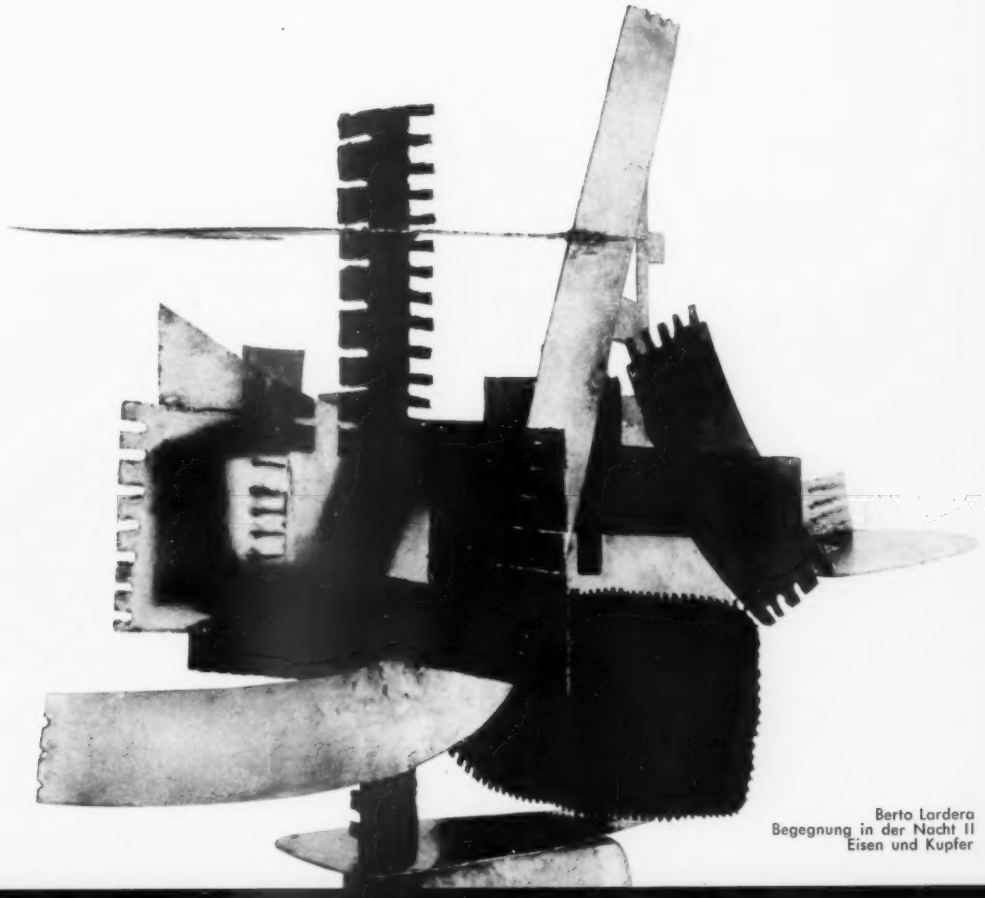
Berto Lardera, Die Stunde und die Tage I, Bronze, 1958/59



Lardera, 1949/50



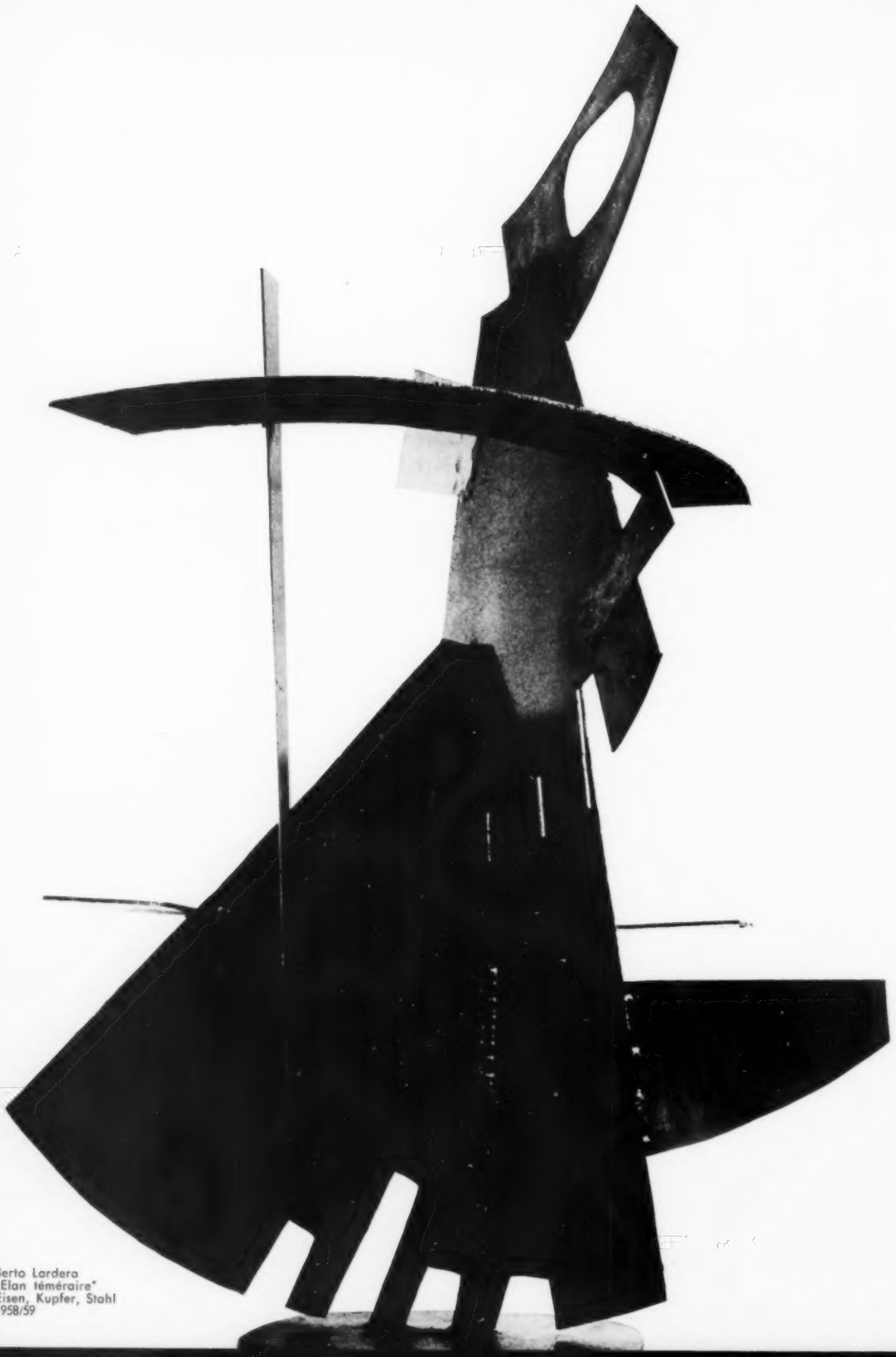
Berto Lardera
Schmerzenkathedrale Nr. 3
Eisen und Kupfer, 1955



Lardera, Dreidimensionale Plastik
1949/50

Berto Lardera
Begegnung in der Nacht II
Eisen und Kupfer

Berto La
Liebe der S rne II, 1
rostfreier tahl und



Berto Lardera
„Elan téméraire"
Eisen, Kupfer, Stahl
1958/59

Berto
rne II,
ahl und

Berto Lardera
Menschliche Spirale II
Bronze, 1960

UDO KU

Be

Die Anfä
liegen a
die Nam
Antoine-
ja, sie la
als ein
Brancus
sowie d
senplast
unserer
Das Der
Florenz
reichen
Auguste
angesel
1942, K
zusamm
chung s
zum Zie
bald au
Genera
nisse ge
schaffte
zustoße
traler t
Seit etw
strative
Mittel
von 19
ist dies
worden
fer und
gunger
Gerüst
Plastik
ten bl
innerh
„Troja
mit spi
Skulpt
Flächig
aus Ku

UDO KULTERMANN

Berto Lardera

Die Anfänge Larderas aus der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg liegen auf der Linie einer schöpferischen Tradition, die durch die Namen Constantin Brancusi, Julio Gonzalez, Naum Gabo, Antoine Pevsner und Alexander Calder umrissen werden kann, ja, sie lassen sich vielleicht als Versuch einer Synthese ansehen, als ein Versuch, die vollendete Volumenform von Constantin Brancusi im Hinblick auf Offenheit und Leere zu überwinden sowie die von Julio Gonzalez geschaffene Grundlage der Eisenplastik mit den auf Raum und Bewegung gerichteten Zielen unserer Zeit zu verbinden.

Das Denkmal der Partisanen, das Berto Lardera 1941/1942 in Florenz ausführte, beschränkt sich noch auf einen gebärdenreichen Figurenstil, der als Nachempfindung der Reliefs von Auguste Rodin oder von anderen Bildhauern des Jugendstils angesehen werden kann. In anderen Arbeiten aus dem Jahre 1942, Kopfplastiken sowie figuralen Kompositionen mit dem zusammenfassenden Titel Skulptur, ist bereits eine Vereinfachung spürbar, die jedoch zu einem anderen Ziel tendierte, zum Ziel einer Reliefplastik in zwei Dimensionen, das Lardera bald aufgeben sollte. Während viele andere Bildhauer seiner Generation auf dieser Stufe stehengeblieben sind und Ergebnisse gebracht haben, die ihnen internationales Ansehen verschafften, suchte Berto Lardera in andere und neue Räume vorzustoßen, die für ihn die Ausdrucksrealitäten unserer Zeit zentraler treffen.

Seit etwa 1944 eröffnet sich ihm ein Bereich, der von der illustrativen Gegenständlichkeit wegführt und seine persönlichen Mittel anzeigt. Die zweidimensionale Skulptur „Das Wunder" von 1944 mag diesen Wandel verdeutlichen. Möglicherweise ist dieses Werk zunächst von Constantin Brancusi angeregt worden, doch wurde aus dem Zusammenspiel von Eisen, Kupfer und Aluminium eine Figuration, die die sinnenhaften Anregungen einem konstruktivistischen Gerüst unterordnet, einem Gerüst, das die Gesamtkomposition bestimmt und das dem die Plastik umgebenden Raum Gestalt gibt. Die folgenden Arbeiten bleiben zunächst bei zwei Dimensionen, wölben sich nur innerhalb dieser Möglichkeiten in runden Formen, so etwa das „Trojanische Pferd" von 1945, oder verbinden die Wölbungen mit spitz ausgeschnittenen Flächenformen („Zweidimensionale Skulptur" von 1946) und fügen den Flächenformen wiederum flächig angeordnete Stäbe ein („Zweidimensionale Skulptur" aus Kupfer von 1946).

Zweifellos haben wir es bei allen diesen Arbeiten aber noch mit Werken zu tun, die vor dem eigentlichen Stil Larderas liegen. 1948 etwa versucht Lardera, die Phase seiner zweidimensionalen Werke durch eine Verräumlichung zu überwinden, doch ist das Ergebnis der ersten Werke nicht befriedigend. Die harfenähnliche Komposition aus dem Jahre 1948 mit dem Titel „Skulptur" fügt Stäbe und gekrümmte Flächen räumlich zueinander, ohne daß der leere Raum zwischen den Materialteilen schöpferisch verwandelt würde. Auch die Kupfer-Skulptur aus dem Jahre 1949 in der Sammlung Guggenheim in Venedig lebt noch aus der Zwitterstellung einer zweidimensionalen Konzeption, der eine Verräumlichungstendenz unterschoben wurde. Der Vorstoß in den Raum wurde von Lardera bis zu diesen Werken mit linearen Systemen versucht, mit Stäben und Bändern. Lardera muß in diesem Jahre, wie die nachfolgende Entwicklung deutlich macht, eingesehen haben, daß dies nicht sein eigentliches Ziel ist.

Die ersten Skulpturen, die nicht mehr durch Stabformen Raum zu gewinnen suchen, sondern durch die räumliche Verschränkung der Flächen selbst, stammen aus der Zeit um 1948/1949. Die flächengebundenen Stilmittel sind hier erstmalig endgültig aufgegeben. Der in den Raum vorstoßende Rhythmus der Bewegungsrichtungen wird jedoch weiterhin durch Flächenformen ausgedrückt. Dadurch war eine neue Form der räumlichen Gestaltung erreicht, die fortan immer mehr darauf gerichtet bleiben sollte, den Raum mittels der gegeneinandergerichteten Flächen zu rhythmisieren und ihn in einen Ausdrucksträger mit intensivierten Wirkungsqualitäten zu verwandeln.

Dieser durch die Eisen-Skulptur von 1948/1949 angebahnte Weg zeigt dann in der weiteren Entwicklung in jedem Werk eine neue Möglichkeit, dem Raum poetische Imaginationen abzugewinnen. Schon die große Eisen-Skulptur aus dem Jahre 1949/1950, die vom Krefelder Haus Lange angekauft wurde und vor dem Meisterwerk von Ludwig Mies van der Rohe eine unvergleichliche Aufstellung gefunden hat, zeigt eine Weiterentwicklung in diesem Sinne, und zwar soweit, daß für viele Betrachter erst hier die eigentliche Leistung des Bildhauers Lardera beginnt. War ein Jahr zuvor noch das reine Gegeneinander von Flächen bestimmend, so wird das gleiche Prinzip jetzt zum Ausdrucksfaktor. Auch im früheren Werk handelt es sich um eine hochaufragende schnabelähnliche Form mit der bei Calder vorgebildeten Negativfläche, doch ergibt die Anordnung aller Einzelteile noch kein suggestiv wirkendes Bildwerk. Das Problem war innerhalb eines Jahres gelöst worden. In der Krefelder Skulptur ist aus dem Zueinander der positiven und negativen Flächen, der begrenzten und unbegrenzten Raumzonen eine Einheit geworden. Die Eisenflächen stoßen rechtwinklig gegeneinander, und oben und unten werden sie durch korrespondierende Kurven miteinander verbunden, so daß die ganze Komposition wie aus einem Kreis heraus entwickelt erscheint. Die spitze Schnabelform hat neben der vorschnellenden Heftigkeit gleichzeitg eine sockelähnliche Basis gefunden, von der aus eine aktive, jetzt gebundene Richtungswendung ausstrahlen kann. Ein bildnerisches Universum hat hier Gestalt angenommen.

Von nun an ist fast jedes Werk die Entdeckung einer neuen Raum- und Gefühlswelt. Die Räume selbst erhalten emotionalen Charakter, wirken als Träger spezifischer Stimmungssituationen, entbehren jedoch gleichzeitig nicht jener bestimmenden Objektivität, die über alle Privatheit hinaus das zentrale

Thema der zeitgenössischen Kunst ist. Analog der Entwicklungsgesetzlichkeit anderer Bereiche wird aus der anfänglich betonten Richtungsunterscheidung eine immer stärker werdende Richtungsdifferenzierung, die allmählich in einen Richtungszusammenhang übergeht. Bei Lardera dreht es sich schließlich um Ausdehnungszusammenhänge, um Raumabgrenzungen und Raumüberschneidungen, letztlich um kontrapunktische Verschränkung und Rhythmisierung des unendlichen Raumes. Insbesondere wird dies durch das Meisterwerk „Zwischen zwei Welten" von 1952, durch die Reihe der „heroischen Rhythmen", durch die Folge der „Unterredungen" seit 1954, durch die „Kathedrale des Schmerzes" seit 1952 sowie durch andere Variationen und Reihen bewiesen. Es sind lyrisch, dramatisch oder episch sensible Figurationen aus Eisen, in denen ein Höchstmaß an bildnerischer Phantasie sinnenhaft erlebbar geworden ist. Die bewegte Harmonie Ihrer Ausgewogenheit verleiht ihnen räumliche Grazie, räumliche Serenität, räumliche Mystik. Von jetzt an drängt es den Bildhauer immer mehr, seinen Skulpturen auch in dem für den schöpferischen Akt unwesentlichen Titel eine inhaltliche Deutung zu geben, die vordem zweifellos ebenfalls existierte, durch das Bemühen um formale Bewältigung jedoch nach außen hin unterdrückt worden war. Die Bezeichnungen betonen zunächst das vom Künstler her im Mittelpunkt stehende Formale und geben gleichzeitig Hinweise auf den Inhalt; denn die Skulpturen Larderas sind nicht abstrakt, sie sind Verwirklichungsformen der Realität unserer Zeit, wurzelnd in der Totalität ihrer Vorstellungen, die der Künstler durch die sinnliche Existenz der formal bewältigten Aufgabe an den Erlebenden weiterzugeben vermag.

Seine Werke haben demgemäß eine über die private Sphäre hinausstrahlende Kraft, ja, sie transzendieren auch die begrenzte öffentliche Sphäre des Museums. Der eigentliche Ort für diese Plastiken sind öffentliche Plätze, wie sie in Italien, im Berliner Hansa-Viertel und in Hamburg dem Künstler geboten wurden, entsprechend der Wirkungsmöglichkeit neuerer Plastik überhaupt, die eine gesellschaftliche Strahlkraft hat und in der Lage ist, in Verbindung mit Architektur und Natur das Gemeinschaftsbewußtsein des modernen Menschen formen zu helfen. Da die Arbeiten Larderas ihre eigene architektonische Räumlichkeit haben, eignen sie sich nicht dazu, der Architektur appliziert zu werden. Daher sind vielleicht Larderas Reliefs auch nicht seine besten Arbeiten. Wie generell innerhalb der oft problematischen Beziehungen zwischen der zeitgenössischen Architektur und Plastik, stehen die Plastiken Larderas als gleichberechtigte souveräne Partner dem Bau des Architekten gegenüber. Und nur aus dieser sich gegenseitig steigernden Kraft ebenbürtiger Partner kann ein überzeugender künstlerischer Zusammenhang werden.
So wie die Plastiken Larderas nicht mehr eingezwängt sind in eine begrenzte fixierte Masse, sondern Energiezentren werden konnten, aus schmalen Metallscheiben in einer räumlich konzipierten Konstellation offen in den umgebenden Raum ausstrahlend, so sind sie auch in der Thematik nicht fixiert, sondern offen für die Aufgaben einer sich stetig wandelnden, variabel operierenden menschlichen Gesellschaft. Dabei geht Lardera von den Mitteln, Methoden und sinnlichen Gegebenheiten unserer Zeit aus. Durch ihre schöpferische Verwandlung schafft er eine neue Realität der Kunst.

DER INTERNATIONALE KUNSTKRITIKERVERBAND

Die vom 17. bis 22. Juli in München abgehaltene 13. Generalversammlung des Internationalen Kunstkritikerverbands (AICA), an die sich eine Exkursion nach Berlin anschloß, bekundete wiederum den weltweiten Austausch, den die rund fünfhundert Mitglieder unterhalten. Von den 35 Mitgliedstaaten waren 27 vertreten, darunter die Vereinigten Staaten, Brasilien, Japan und vier Ostblockstaaten; eine neue venezolanische Sektion wurde aufgenommen. Drei neue Vizepräsidenten wurden gewählt: Mario Pedrosa, Generalsekretär der Biennale in São Paulo, Giulio Carlo Argan, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Rom, Soichi Tominaga, Direktor des Nationalmuseums für westliche Kunst in Tokio; regionale Sekretariate für Osteuropa, Südasien und den Fernen Osten wurden gebildet: alles im Zeichen der immer mehr ausgreifenden Aktivität des seit 1957 von James Johnson Sweeney (Vereinigte Staaten) präsidierten Verbandes.
Drei große Arbeitsprojekte standen im Mittelpunkt der Tätigkeitsberichte. Das auf die Erforschung der Kunstsituation in den Ländern der östlichen Hemisphäre zielende Projekt, das die UNESCO in Zusammenarbeit mit der AICA verfolgt, ist einer weiteren Öffentlichkeit noch kaum bekannt. Nach Abschluß der Untersuchungen über die lebende Kunst Japans und der Türkei ist nun ein Gremium für die Kunst Indiens gebildet worden, dem Will Grohmann (Deutschland) und die Franzosen Jean Leymarie und Georges Salles angehören. Ein gleichfalls von der UNESCO gefördertes AICA-Projekt ist der Aufbau eines internationalen Zentrums für die Dokumentation über die Ursprünge der modernen Kunst, dessen Sitz Paris sein soll. Jede Sektion soll für ihr Land die einschlägige Bibliographie zusammenstellen und die geschichtlichen Grundlagen erarbeiten. Die italienische Sektion schafft seit mehreren Jahren an den Archivi del Futurismo, deren zweiter Band bald erscheinen wird, die Franzosen bearbeiten den Kubismus, die Belgier den flämischen Expressionismus, die Deutschen neuerdings die Geschichte des Bauhauses. Ein drittes, diffizileres Unternehmen ist ein von einer kleinen Gruppe, darunter Hans Jaffé und andere Holländer sowie René de Solier, vorbereitetes Dictionnaire der Kunstterminologie. Indem man versucht, unentbehrliche Schlüsselworte wie etwa »Expressionismus«, »peinture«, »Form« auf ihre Grundbedeutung zurückzuführen, ihren historischen Bedeutungswandel zu rekonstruieren und ihren Anwendungsbereich abzugrenzen, will man die Kunstkritik von störender Unklarheit befreien, was äußerst wünschenswert wäre. Nur eine übernationale und mehrsprachige Gemeinschaftsarbeit (bei der allerdings auch die Koordinierungsschwierigkeiten wachsen) kann hier zu fruchtbaren Ergebnissen führen.
Die Vorausschau auf die künftigen Treffen weckte hohe Erwartungen. Die 14. Generalversammlung soll im nächsten Jahr in Mexiko stattfinden und den Teilnehmern neben den künstlerischen Traditionen des Landes vor allem die heutige mexikanische Architektur und Monumentalmalerei (mit Einschluß der assimilierten europäischen Elemente) vor Augen führen. Der für 1963 vorgesehene Kongreß in Israel sieht als Arbeitsthemen unter anderem den Beitrag des Judentums zur modernen Kunst, die Kunst im heutigen Israel und die Wiederkehr der Bibel als Inspirationsquelle der modernen Kunst vor.
Bei der Gestaltung dieser Versammlung hatte Will Grohmann als Präsident der Gastgebersektion die Konsequenz aus einer Erfahrung früherer Tagungen gezogen, die oft unter einem Überangebot an manchmal recht beiläufigen theoretischen Referaten gelitten haben. In München und Berlin wurden nur knappe fundierte Einführungen in festumrissene Gebiete durch Spezialisten, im übrigen möglichst viel Anschauung geboten. Wenn die Stadt München und die bayerische Landesregierung der Tagung sorgsame Pflege angedeihen ließen, so taten sie das im berechtigten Stolz auf ihre wiedererblühte Stadt.

Das rekonstruierte Cuvilliés-Theater bot als Schauplatz eines festlichen Konzerts die denkbar beste Einführung in das Bayerische Rokoko, das den Teilnehmern dann in seinen Perlen wie Nymphenburg, der Wies, Ottobeuren, Vierzehnheiligen und Banz nahegebracht wurde. Nachdem Arno Schönberger das Gebiet kunsthistorisch abgesteckt hatte, gab Pierre Francastel ein blendendes Apropos aus der Luftperspektive »sur le rococo bavarois«. Klaus Lankheit skizzierte Geschichte und Wesen des Blauen Reiters, und die Münter-Stiftung im Städtischen Museum bot mit der strahlenden Reihe ihrer Kandinskys die lebendigste Ergänzung. Mit der bei solchen Anlässen unvermeidlichen Hast wurden in Bamberg der Dom und die Handschriftenschätze angeschaut, ein Empfang von Graf und Gräfin Schönborn auf ihrem Schloß Weißenstein offenbarte die Pracht noch bestehender fürstlicher Lebenshaltung. Damit war man schon auf der Autobusfahrt nach Berlin. Keiner von den Kollegen aus Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn und Jugoslawien hat sich der Begegnung mit den zwei ungleichen Teilen der krisenbedrohten Stadt entzogen.

Der Berlin-Teil begann mit einem vollen Einsatz: in der von dem jungen Senatsbaudirektor Werner Düttmann erbauten Akademie der Künste, die, mitten im hochmodernen Hansaviertel gelegen, an Reidys Museo de Arte Moderna in Rio de Janeiro erinnert, wurde eine Henry Moore-Ausstellung eröffnet – die bisher vollständigste Retrospektive des Bildhauers. Sie hatte ihren Schwerpunkt in den zyklopisch zerstückten Liegenden von 1961, einer gewaltigen Steigerung der Mooreschen Formkraft. In einer vormittäglichen Sitzung berichtete Hans Maria Wingler über das neugegründete Bauhaus-Archiv in Darmstadt, das unter seiner Leitung die Geschichte des Instituts, seine Vorläufer und seine weltweiten Ausstrahlungen dokumentieren soll. Ein Empfang des Kultursenators im Charlottenburger Schloß beschwor Berlins Geschichte; eine vierstündige Stadtrundfahrt enthüllte seine heutige Wirklichkeit. Senatsbaudirektor Düttmann hatte in einem ausführlichen Referat Berlins Stadtgeschichte dargestellt: sein Wachstum ab 1860 von einer halben auf vier Millionen; die Slums der Gründerzeit und die immer noch jugendfrisch wirkenden Siedlungen der zwanziger Jahre: Siemensstadt, Eichkamp, die Weiße Stadt in Reinickendorf usw. Seit Kriegsende sind in Westberlin im sozialen Wohnungsbau 200 000 Wohnungen entstanden, aber erst das aus der Internationalen Bauausstellung 1957 hervorgegangene Hansaviertel stellt sich den damaligen Leistungen ebenbürtig zur Seite. Das überragende Bauunternehmen ist heute Scharouns Philharmonie. Fährt man dann durch das Brandenburger Tor in den Osten, über die Stalinallee mit ihren schon leise bröckelnden Potemkinschen Fassaden, vorbei an den HO-Läden für die Privilegierten des sozialistischen Systems, vorbei an den verkommenden Trümmern des Gendarmenmarktes, so erlebt man am Gegensatz die Weltsorge, die diese Stadt darstellt, in ihrer ganzen Schwere.

Gert Schiff

DIE „DOCUMENTA III" HAT SCHON BEGONNEN

Im Sommer 1963 soll die „documenta III" in Kassel eröffnet werden. Während die beiden ersten „documenta"-Ausstellungen 1955 und 1959 im Museum Fridericianum (Malerei), dem Bellevue-Schloß (Graphik) und der Orangerie (Plastik) stattfanden, will man diesmal die Ausstellung in dem noch kriegszerstörten Mittelbau des Schlosses Wilhelmshöhe veranstalten. Man legt also die Ausstellung außerhalb von Kassel, allerdings ist das Schloß durch Straßenbahn in 15 Minuten Fahrt und in weiteren 15 Minuten Fußweg von der Straßenbahn-Endstation zu erreichen.

Von städtischer Seite wurde mehrfach versichert – und die hessische Landesregierung bestätigte diese Angaben –, daß bis Herbst 1962 die Renovierung, d. h. der Wiederaufbau des Wilhelmshöher Schlosses, abgeschlossen sein würde. Man hat inzwischen den Direktor der Staatlichen Hochschule für Bildende Kunst in Kassel, Professor Posenenske, mit der Ausarbeitung der Entwürfe beauftragt. Sofort entstanden aber Kompetenzstreitigkeiten. Oberbürgermeister Dr. Lauritzen (Kassel) hatte erklärt, der Auftrag der Landesregierung an Posenenske gelte für den gesamten Schloßausbau. Der Leiter des Stadtbauamts Kassel, Oberbaurat Bormann, dementierte und teilte der Presse mit, Posenenske sei lediglich beauftragt, die Unterbringung der Staatlichen Gemäldegalerie, die sich noch im Kasseler Landesmuseum befindet, zu planen. Die Galerie soll nach Schluß der „documenta III" im Schloß Wilhelmshöhe ein dauerndes Heim finden. Bormann teilte ferner als Baufachmann mit, daß das Schloß frühestens im Frühjahr 1963 fertig sein werde. Da das Staatsbauamt als zuständige Baubehörde die Arbeiten ausführe, könnte nur er als Leiter dieses Amtes bautechnisch zuverlässige Termine nennen. Es sei auch keineswegs damit zu rechnen, daß die Bauarbeiten noch in diesem Jahre begonnen würden.

Diese Situation schafft bei allen, die an dem Zustandekommen der „documenta III" interessiert sind, den Eindruck, daß die Verantwortlichen, vor allem die Mitglieder des „documenta"-Rates, in erhebliche Terminschwierigkeiten kommen werden. Man kann ja schließlich nicht die wertvollen Bilder an noch feuchte Wände hängen! Und das würde sicher der Fall sein, wenn der Termin der Fertigstellung der Bauarbeiten, den Bormann „frühestens" mit Frühjahr 1963 angab, Tatsache sein sollte. Erfahrungsgemäß aber verzögern sich solche Termine, besonders wenn staatliche Behörden am Werk sind, immer und meist erheblich.

Was wäre also zu tun? Im Notfalle könnte die dritte „documenta" wieder an den drei vorstehend schon genannten Stellen stattfinden. Aber man macht sich nicht nur Gedanken über die baulichen Dinge, andere Faktoren erscheinen mindestens ebenso wichtig. Man hat

zwar den „documenta"-Rat berufen, dem die Professoren Arnold Bode, Fritz Winter, Lemke (alle Kassel) und Dr. Freiherr von Buttlar (Berlin) angehören. Man hat auch das „documenta"-Archiv der Kunst des 20. Jahrhunderts eingerichtet und dafür die Kunsthistorikerin Dr. Lucy von Weiher aus Göttingen berufen.

Es fehlt aber noch eine Satzung der „documenta"-Gesellschaft, die eine klare Trennung zwischen Geschäftsführung und dem künstlerisch verantwortlichen „documenta"-Rat vollzieht. Es fehlt noch der vorgeplante ständige hauptamtliche Sekretär des „documenta"-Büros. Das „documenta"-Archiv ist eine städtische Einrichtung, die in den Räumen der gleichfalls städtischen Murhard- und Landesbibliothek arbeitet und die dort befindlichen Bestände an Kunstliteratur benutzt. Es bemüht sich ferner, nach einem Aufruf des Oberbürgermeisters, durch Spenden oder Ankauf Material zusammen zu bekommen. Dabei handelt es sich vor allem um Kataloge, Reproduktionen, Bücher, Fotos, Dias aus dem weiten Gebiet der Kunst seit 1900. Dieses Archiv ist zudem als Dauereinrichtung gedacht, seine Bestände sollen später allen Interessierten zur Verfügung stehen.

Was will die „documenta III" ausstellen? Darüber hat Professor Arnold Bode schon einiges gesagt. Das Thema der Ausstellung lautet „Die Kunst der Welt in ihren Meisterwerken" und das Ausstellungsgut soll die Zeit von 1910 bis 1960 umfassen. Man hatte mit der ersten „documenta", die zweifellos ein hervorragendes Niveau hatte, bis zum Anschluß der Kunst des 19. Jahrhunderts an die Moderne geführt, die „documenta II" hatte einen Querschnitt durch die Weltkunst seit 1945 gegeben. Die dritte „documenta" will nun mit dem „Anspruch auf unbedingte Qualität" auftreten und lediglich Meisterwerke — 400 bis 500 Gemälde, ferner Graphik und Plastik — der letzten fünfzig Jahre zeigen. Mit dieser Betonung des Qualitätsanspruchs wird sicher eine lebhafte Diskussion über Vergleiche mit der „documenta II" zu erwarten sein. Man hofft auch, daß die neue Schau versuchen wird, innerhalb der Strömungen der vielfältig sich überschneidenden Stile und Stilversuche der Gegenwart Maßstäbe zu setzen.

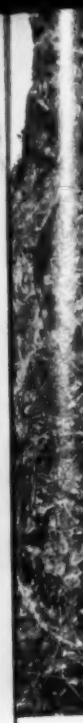
Die beiden ersten „documenta"-Ausstellungen haben zweifellos ein breites Publikum angesprochen und auch in Kreisen, die bis dahin der zeitgenössischen Kunst fremd oder ablehnend gegenüberstanden, ein gewisses Verständnis für das Wollen der Künstler und für die Beurteilung ihrer Werke angebahnt. Man konnte das z. B. in Kassel an der Zunahme der Besucherzahlen in den Ausstellungen des Kasseler Kunstvereins feststellen, die durchweg zeitgenössischer Kunst gewidmet sind. Auch die Teilnahme an Kursen über moderne Kunst, wie sie die Volkshochschule veranstaltete, hat dieses Interesse seit 1955 bzw. 1959 bewiesen. Vielleicht ist diese Auswirkung der „documenta"-Ausstellungen nicht der unwichtigste Faktor, den man bei der Wertung dieser Veranstaltungen berücksichtigen sollte.

Das Interesse des kunstinteressierten Auslands an der kommenden dritten „documenta" ist heute bereits sehr stark. Es wird nun vieles, vielleicht alles davon abhängen, daß man mit den baulichen Dingen rechtzeitig fertig wird oder eine Umdisponierung des Schauplatzes — dies ebenfalls rechtzeitig — vornimmt. Professor Arnold Bode, der im Museum Fridericianum die beiden ersten Ausstellungen so großartig inszenierte, wird auch für diesen Bau eine neue Ausstellungstechnik finden, falls das Schloß Wilhelmshöhe nicht fertig werden sollte. Vorschläge, die hier oder dort auftauchten, den Termin der „documenta III" überhaupt zu verschieben, etwa auf 1964, sind rasch wieder verschwunden. Eine solche Verschiebung wäre schon deshalb gefährlich, weil damit der internationale Turnus gestört würde und Terminüberschneidungen mit anderen großen internationalen Ausstellungen, besonders der Biennale, der Triennale, der Ausstellung in São Paulo, entständen. Damit würde die durch die beiden ersten „documenta"-Ausstellungen von Kassel gewonnene Stellung wieder verloren gehen.

Friedrich H. Schwank

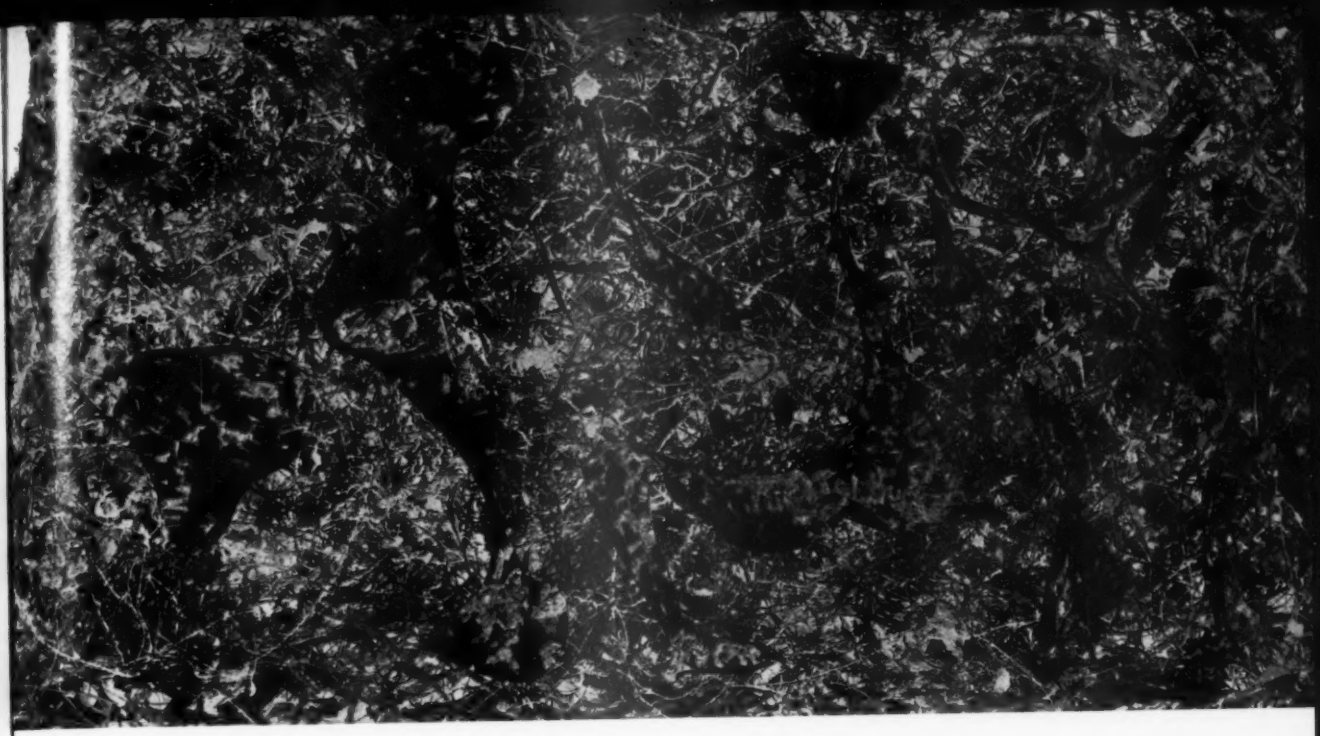
Jackson Pollock
No 20, 1951

Jackson Pollock, Moon Woman cuts the circle, 1943
(aus der Ausstellung im Kunstverein Düsseldorf)



of the wel

ite cockat



of the webb, 1949

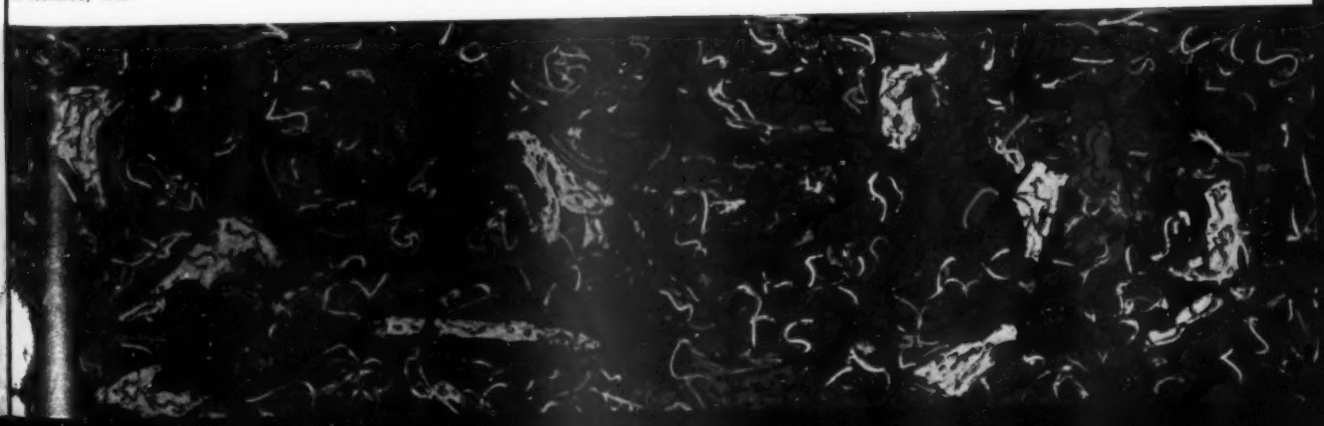
Selfportrait, 1933

Stenografic figure, 1942

AUSSTELLUNGEN

JACKSON
POLLOCK
IM
KUNSTVEREIN
DÜSSELDORF

e cockatoo, 1948



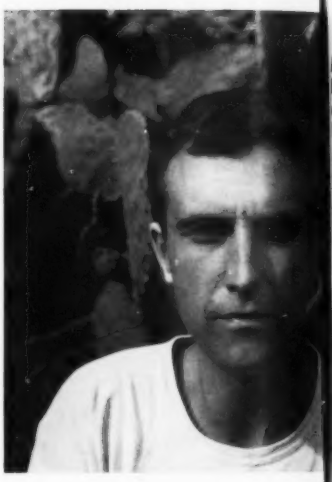
Galerie Welz, Salzburg: Renato Guttuso

WIR STELLEN VOR:

Erwin Bechtold

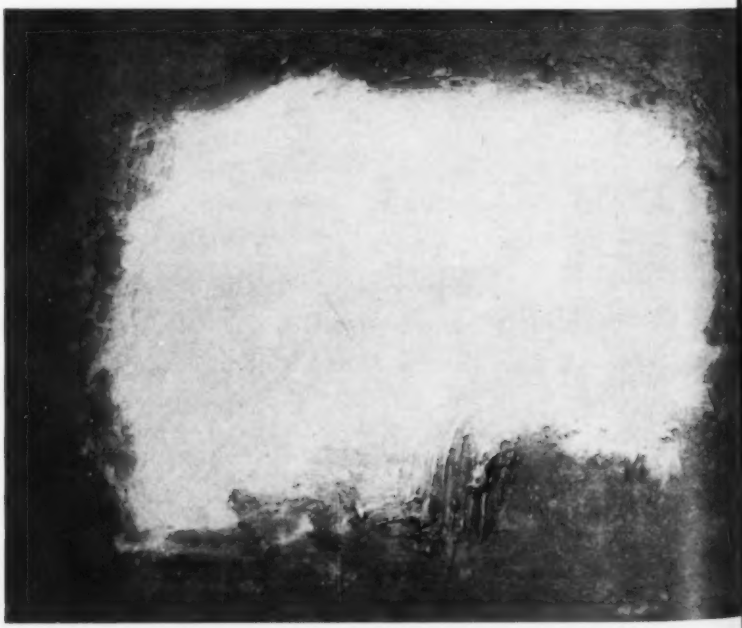
Geb. 1925 in Köln. 1951 in Paris als Gastschüler bei Fernand Léger. Übersiedlung nach Spanien. Im gleichen Jahr erhält er den Filografpreis in Barcelona, 1959 den Preis der „Exposicion internacional de Sitges".
Einzelausstellungen in Madrid, Barcelona, Caracas/Venezuela, Basel, Berlin, Braunschweig, Münster, Aschaffenburg und Hannover.
Teilnahme an Gruppenausstellungen in Köln, Mannheim, Hannover, Spanien und Südamerika.
Gründungsmitglied der Gruppe „Ibiza 59".

Das Denkmal, 1959, 162 x 114 cm



Isla Blanca, 1958, 73 x 92 c

Weiß betont die Stille, 1959, 162 x 130 cm



Jackson Pollock, Zeichnung, 1950

JACKSON POLLOCK IM KUNSTVEREIN DUSSELDORF

Man kann in dem amerikanischen Maler Jackson Pollock einen der bedeutendsten Anreger der Malerei unserer Gegenwart sehen. So oft er in allen Kompendien aktueller Malerei als Vorläufer angegeben und mit Wols an den Beginn der Kunst nach 1945 gerückt wird, so selten hat man Gelegenheit, in einer übersichtlichen Ausstellung den Mythos Pollock zu überprüfen, dem man wegen seiner alles überragenden Größe leicht mißtraut. Statt eines einzigen Stichwortes, mit dem man die Bedeutsamkeit umreißen könnte, bietet sich bei Pollock eine große Zahl an; er gilt nicht nur als der Begründer des „action painting", sondern auch als Initiator des „all-over", jener Form, die das Bild gleichmäßig überzieht und nicht hieratisch abgestufte Gewichtszonen komponiert. Weiterhin verdankt man Pollock das Einbeziehen von Materialien, die früher der Malerei fremd waren, und die später als Eigenwert so gründlich mißverstanden wurden. Und zumindest in Europa bedurfte die Malerei einer Radikalisierung der räumlichen Probleme, die bei Cézanne oder den Kubisten begannen, und welche der Expressionismus derart negierte, daß für die jüngeren Maler nach dem Krieg keine Beziehung mehr zu ihnen bestand. Wenn man von einer ganz kurzen Zeitspanne absieht (1948–1951), so ist Pollock niemals seinen eigenen Ideen und Anregungen gefolgt; er hat nicht ausgearbeitet, vielmehr Impulse aufgespürt, notiert und weitergegeben.

Er wurde 1912 im Staate Wyoming geboren und verbrachte seine Jugend in Arizona und Kalifornien. Ob er wohl in dieser Zeit vor seiner Übersiedlung nach New York (1929) dort in Kalifornien Kontakt hatte zum Kreis um Galka Scheyer, der Sendbotin des Blauen Reiters und der Münchener Malergruppe? Es ist unbekannt, aber frühe Bilder Pollocks ließen es vermuten. Nach einigen Ausstellungen in Amerika — 1943 die erste Einzelausstellung — wird Pollock durch die Biennale in Venedig 1948 weltbekannt. 1952 sind seine Bilder zum erstenmal in Deutschland zu sehen. Von 1953 ab bis zu seinem Tod durch einen Autounfall 1956 entstehen kaum mehr Bilder. Dieses Versiegen der Arbeitsintensität und der tragische Tod ließen sprunghaft jenen Mythos entstehen, der auf sein Leben gemünzt war, aber durch seine Werke weiterwuchs.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf unter Dr. K. H. Hering brachte — vor allem aus dem Nachlaß Pollocks — eine der instruktivsten Ausstellungen des Malers zusammen, die es je gegeben hatte. Beinahe ist es ein Glück zu nennen, daß in dieser Übersicht von über hundert Werken kaum eines der bekanntesten Hauptwerke vertreten ist. Wird doch so das Interesse nicht auf den einzelnen gelungenen „Wurf" gelenkt, sondern der faszinierenden Entwicklung Pollocks zugewendet, die keinerlei Kontinuität kennt, vielmehr eine Kette fortwährender Sprünge darstellt. Weil Arbeiten wie etwa „Number 1" (1948) oder „Cathedral" (1949) fehlen, wird nicht der Eindruck eines großen Malers vermittelt, dessen Bedeutung in ganz wenigen Arbeiten liegt, sondern wir gewinnen Einblick in die zahlreichen Probleme und Bildideen, die bisher nahezu unbekannt waren und dennoch ebenso aktuell wirken wie bedeutsam für vielleicht Zukünftiges.

Die übersichtlich gehängte Ausstellung beginnt mit einem Selbstporträt von etwa 1933, das trotz seiner Kleinheit (18 x 13 cm) zu den wichtigsten Frühwerken zählt. Es ist ganz von Angst geprägt, nicht allein im Ausdruck der im Dunkel liegenden Augen und der unheimlichen Lichteffekte; vor allem die malerische Behandlung dokumentiert Unsicherheit, Angst und Sensibilität zugleich. Aus einem pastosen Farbbrei taucht die Andeutung eines Gesichtes auf, zu den Rändern hin wieder zurückgenommen, wo alles teigig und chaotisch zu zerrinnen beginnt, kaum daß eine Bildbegrenzung oder gar eine Komposition gebildet wird. Hier bereits ist das ganze Mißtrauen des späteren Pollock gegen übliche Kompositionstechniken vorausgenommen, auch die Farbigkeit wehrt sich gegen alle Eindeutigkeit und räumliche Bildhaftigkeit. Andere Bilder der frühen Zeit zeugen von einem gewissen Einfluß älterer nordamerikanischer Malerei und mexikanischer Wandbilder. In den Jahren bis 1938 werden die Anregungen Picassos und die expressionistische Farbigkeit verarbeitet. Es entstehen Bilder an der Grenze der Gegenständlichkeit, die bisweilen zum Ornament umgebogen wird. Bemerkenswert vor allem, wie stark schon Farbe und Linie gesondert behandelt werden, wenn sie sich auch an einigen Stellen decken, ineinander verfließen und untrennbar scheinen. Auch der Farbauftrag wird uneinheitlich; neben Pinseln sind auch Spachtel und Stifte verwendet. Aus dem Umgang mit diesen Materialien erwachsen ab 1938 Zeichnungen und Gouachen, die an Kandinskys „Improvisationen" denken lassen, aber nicht geschlossen in sich ein Thema abhandeln, sondern auf jene Komposition der „Offenen Form" hinweisen, die ein späteres Charakteristikum Pollocks werden sollte. Der Vorgang des Ordnens und Komponierens ist auf den Betrachter übertragen; nicht mehr wird eine strenge Form vom Maler vorgestellt. In der „stenographic figure" (1942) erfolgt eine entschiedene Trennung von lasierend gemaltem Grund und graphisch aufgesetzten Zeichen aus Ölfarbe. Die Bestandteile des Formenalphabetes überziehen die ganze Oberfläche und sind nicht mehr als ordnende Akzente gesetzt. Gleichzeitig wird durch diese zeichnerischen Formen der Untergrund artikuliert und dessen gleichmäßige Farbigkeit einem verschiedenartigen Raumwert zugeteilt. So zusammenhängend uns heute Pollocks Entwicklung scheinen mag, so undoktrinär und unschematisch ist das Ausarbeiten der an einigen Bildern gewonnenen Erfahrungen. Jedes Bild behält seine Spontaneität und Frische, die es nicht gegen andere Bilder zu verteidigen braucht, wie wir es bei Malern antreffen, die es lieben, in Serien zu arbeiten. Die Bilder ab 1948 haben Pollock allgemein bekannt gemacht und späterhin den Stil des Tachismus begründet. Bereits in einem Text aus dem Jahre 1944 sagt Pollock über seine Arbeit: „Meine Malerei entsteht nicht auf der Staffelei, ich befestige lieber die Leinwand an der Wand oder auf dem Boden. Ich brauche den Widerstand einer harten Fläche. Auf dem Boden fühle ich mich wohler. Ich fühle mich mehr eins mit dem Bild, auf diese Weise kann ich mich um das Bild bewegen, von allen vier Seiten, und buchstäblich im Bilde sein. Wenn ich in meinem Bild bin, nehme ich nicht wahr, was ich eigentlich male. Nur durch

diese Periode des ‚Kennenlernens' erkenne ich, was entstanden ist." Gleiches gilt für den Betrachter vor „out of the web" (1949), ein wahrhaft monumentales Gewimmel vielfältiger Bezogenheiten und Durchdringungen, wobei jegliche Monotonie vermieden ist. Es ist ein Bild, das nur aus Andeutungen besteht, und doch aus der Vielzahl von Anspielungen eine eigentümliche Präzision gewinnt. Im Gegensatz zu früheren Bildern sind aus „out of the web" einzelne große Formpassagen aus der bemalten Bildfläche herausgekerbt, so daß der Grund – mattes Braun einer Hartfaserplatte – eine Art von negativem Akzent bildet. Das Verhältnis von in die Bildmitte gesetzten Hauptformen zu umspielenden Nebenereignissen hat sich umgekehrt; das Bildganze ist intensivert und an allen Stellen gleichwertig. In der Folgezeit bis etwa 1952 beschäftigt sich Pollock mit reiner Schwarz-Weiß-Arbeit, teils in Tusche oder Federzeichnungen, teils mit größeren Ölbildern. Die Linien haben bisweilen den Charakter des Schriftlichen, Kalligraphischen; es gibt Hinweise auf Gegenständliches und auf ostasiatische Chiffren, besonders deutlich bei den Bildern, die das Weiß des Grundes als Form mit einbeziehen.
Vielleicht ist heute erst die Zeit gekommen, sich mit Pollocks Werk auseinanderzusetzen, denn mancherlei wäre uns unverständlich geblieben, wenn es uns nicht durch die Arbeit jüngerer Maler vertraut geworden wäre. Wie viele Impulse Pollock gegeben hat, kann der aufmerksame Betrachter an dieser Ausstellung ermessen, jetzt, fünf Jahre nach Pollocks Tod.

Manfred de la Motte

Renato Guttuso

RENATO GUTTUSO IN SALZBURG

Immer gewichtiger schaltet sich die bildende Kunst in das Programm der Salzburger Festspiele ein. Im Vorjahre war es der Bildhauer Giacomo Manzù, der seine zwischen ekstatischer Starre und brünstiger Trägheit gelagerten Figuren im „Zwergerlgarten" ausstellte, wo heute eine historische Schau des Theaterbaues von Hellas bis Holzmeister geboten wird neben abstrakten amerikanischen Bildern im Mirabellpark und chinesischen Tuschzeichnungen in der Residenz, darin eine große Tradition sich auch von volksdemokratischen Themen nicht überwältigen läßt. Das Wichtigste aber bietet der Sizilianer Renato Guttuso, der in der Galerie Welz zum erstenmal in Mitteleuropa mit der malerischen und graphischen Auswahl seines umstrittenen Werkes auftaucht. Guttuso zeigt sich darin als der Anwalt eines unromantischen Italiens, des Italiens der großstädtischen „Slums", der hitzebrütenden Hinterhöfe in der Provinz und ihrer unter gewellten Tonziegeldächern hausenden Bewohner, Menschen, wie wir sie aus Carlo Levis Eboli-Buch, aus Ignazio Silonis Cafoni-Welt, aus den Erzählungen Moravias und Vittorinis, aus Rosselinis ersten Filmen – kurz aus dem Neoverismo der nachfaschistischen Aera kennen.
Daß der heute neunundvierzigjährige, nördlich Palermo in Bagheria geborene Renato Guttuso ein Sohn des „Siebenten Kontinentes" ist, des stets renitenten Siziliens, paßt völlig zu seiner künstlerischen Entwicklung. In dieser „Kornkammer des römischen Reiches", wie jenes von dem höchsten Vulkan unseres Kontinents gekrönte Eiland in der Antike hieß, gedieh ebenso das Korn des schöpferischen Geistes; ihr entstammte ja auch einer der denkwürdigsten Dramatiker unseres Jahrhunderts, Luigi Pirandello. Und wie Pirandello durch die Anwendung der Archetypen der barocken Commedia del Arte auf Probleme unserer Zeit der heutigen Bühne ungeahnte Möglichkeiten erschloß, die von seinen „Sechs Personen suchen einen Autor" bis zu Thornton Wilders „Unsere Stadt" reichen, so bildeten die sizilianischen „Pittori di Carretti" den jungen Guttuso. Sie, die die Holzwangen ihrer populären Landwägelchen mit kriegerischen Episoden aus der Normannenzeit bis zu Garibaldis Zug der Tausend bepinselten, führten den jungen Menschen, der als Zwanzigjähriger erstmals in Mailand ausstellte, an den abstrakten Experimenten, die dem Futurismus gefolgt waren, vorbei, in eine Wirklichkeit, die sich zugleich in der Literatur manifestierte, wo der Neoverismo die Romantik D'Annunzios ablöste. Vier Leitsterne stehen nun über Guttusos Schaffen, die schon erwähnten namenlosen Wagenmaler seiner engeren Heimat, Picasso, Goya und Matisse. Zwar fehlen in Salzburg die vom sozialen Erlebnis seiner Zeit und der Tragödie seiner engeren Heimat bestimmten großen Tafeln, die dramatische „Flucht vor dem Ätna", die heftig umstrittene „Kreuzigung", die „Landnahme", die an unbebauter Erde nach dem zweiten Weltkrieg geschah und vor allem „Die Diskussion", die eine Parallele zu Kokoschkas Bild „Die Freunde" darstellt; bei dem Österreicher finden sich die Dichter Hasenclever und Theodor Däubler, bei Guttuso Vittorini und Moravia in der diskutierenden Gruppe.
Die bei Welz getroffene Auswahl von 12 Ölbildern und 25 Zeichnungen vermeidet es, die Einflüsse des sozialistischen Realismus zu verraten, denen Guttuso in seinem Gemälde „Garibaldi an der Brücke von Ammiraglio" nicht entgeht. Denn Herkunft und eine schwere Jugend haben ihn wie seinerzeit Gustave Courbet politisch nach links gedrängt; Picassos „Guernica" entflammte den Jüngling, die Erschütterung über die Hinrichtung des Dichters Garcia Lorca zwang ihm eines seiner besten Bilder ab, die 1937 geschaffene „Erschießung auf dem Lande". Seit jenem Jahre ständig in Rom, stand er im Kriege der Untergrundbewegung der Partisanen nahe, auch in seiner Kunst, aber vor dem Abgleiten ins banal Tendenziöse bewahrt ihn sein künstlerisches Formgefühl. In der Salzburger Ausstellung liegt der Hauptakzent auf dem graphischen Werk; die nervöse Gespanntheit seiner in der Bewegung sicheren Strichführung weckt Erinnerungen an Egon Schiele. Von den Ölbildern überzeugt der in Gelb, Rot und Blau glühende „Lago di Varese", die erschöpfte „Büglerin" und die sinnliche Ausstrahlung eines gelben Frauenkörpers, der sich auf einer roten Decke räkelt. Es ist das Werk eines Künstlers, dessen Schaffen zwar ein engagiertes, aber nie ein dirigiertes genannt werden darf.

F. T. Csokor

Obwohl das Pariser Kunstleben während des Sommers sehr ruhig verläuft – der „Salon des Réalitées Nouvelles" und der „Salon de Mai" markieren das Ende der Saison – fielen in diesem Jahr mehrere wichtige Ausstellungen in die Monate Juli und August. Die wohl bedeutendste Schau bot das „Musée des Arts Décoratifes" im Palais du Louvre mit den 12 neuen Glasfenstern Marc Chagalls für Jerusalem. Sie werden dort ihren Platz in der neu errichteten Synagoge des „Medical Center" finden. – Funktion des Glasfensters ist es stets, einen Raum zu spiritualisieren, eine Aufgabe, die um so schwieriger zu lösen ist, je moderner das Bauwerk: muß doch eine Einheit geschaffen werden zwischen künstlerischem Ausdruck, den Notwendigkeiten des Raumes und dem Geist des Religiösen. Die daraus erwachsende Problematik einer modernen religiösen Kunst liegt auf der Hand. Dem Auftrag, den Chagall vor nun etwa einem Jahr erhielt, kam die Überzeugung des Künstlers entgegen, daß alles Natürliche zwangsläufig religiös ist. Dem verband sich seine Auffassung vom Glasfenster als eines Mediums, durch das etwas Mystisches in den Raum tritt (wie er selbst im Katalog schrieb). Das Mystische wird nicht zuletzt durch die Formensprache Chagalls erreicht, die auch in diesen Glasfenstern das gestellte Thema – die Geschichte der zwölf Stämme Israels – in die traumhaften Fabelwesen einer ungebundenen Phantasie übersetzt. Von den Grundfarben Grün, Blau, Rot und Gelb ausgehend, entfaltet sich ein vielfach abgestufter Lichtfächer, der sich durch den wechselnden Rhythmus von Hell und Dunkel zu einer imaginären Räumlichkeit ausbreitet, in die hinein nun die geflügelten Pferde, die Sterne, Bäume, Fische gestellt sind. Chagall mußte sich auf die Gestalten und Formen seiner märchenhaften Traumwelt beziehen, dort seine Sprache finden, da die jüdische Religion die Abbildung des menschlichen Gesichtes ja verbietet.

Eine neue Galerie wurde Anfang Juli in Paris von dem bekannten Fotografen Maywald in der Rue des Grands Chaumières am Montparnasse eröffnet. Nach der überaus erfolgreichen Eröffnungs-Ausstellung – u. a. mit Werken von Arp und Soulages – fand jetzt die zweite Veranstaltung statt, die zum Teil jüngeren, in Deutschland wenig oder gar nicht bekannten Künstlern gewidmet war. Da hingen neben Arbeiten von Hartung einige starke Arbeiten von Spitzer. Dieser Maler arbeitet vorwiegend mit Reliefstrukturen. So setzt er beispielsweise auf eine Korkunterlage ein der Fläche zentral eingeordnetes Relief, das zur Mitte hin dunkelbraun bis tiefschwarz gehalten ist. Die Naturfarbe der Korkunterlage schimmert dabei stellenweise durch, was eine verhaltene aber konzentrierte Gesamtwirkung ergibt. – Von André Bloc werden einige sehr schöne Plastiken gezeigt, die bei aller raumoffenen Verzweigung die Kompaktheit des Materials behalten. Domela fügt verschiedene Materialien, z. B. ihrer eigentlichen Realität entfremdete Metallplättchen, zu Strukturfeldern von flächig-malerischer Wirkung zusammen. Neben einigen sehr dicht gearbeiteten Reliefbildern von Jeanicot müssen noch zwei Plastiken des jungen deutschen Bildhauers Hans Theunissen erwähnt werden, der hier erstmals an die Öffentlichkeit tritt. Obgleich man in manchem den Einfluß Arps zu spüren vermeint, zeigt sich hier ein eigenständiges Talent. Da fügen sich in die Länge gezogene abgerundete Formen zu einem Kern zusammen, der sich dem Raum nur zögernd öffnet.

Neue Arbeiten des spanischen Malers Modesto Cuixart präsentiert René Drouin in der Galerie Marcelle Dupuis. Cuixart setzt auf meist dunkle Gründe eine Zeichenschrift von manchmal symbolischer figurativer Wirkung. Dichte Liniennetze gewinnen durch starken Farbauftrag Relief, von helleren Farblagen lichthaft durchbrochen. Andere Arbeiten sind nur mit wenigen Zeichenelementen gestaltet. In der Mitte des Bildes verknotet sich zumeist die Farbe, zuweilen auch setzt Cuixart hier ein getöntes Metallstück auf, das nur durch die Farbe der Umgebung – ihr kontrastierend – dem Bildganzen integriert wird.

Aquarelle, Zeichnungen, Guaschen und Ölbilder von Hans Hartung aus den Jahren 1920 bis 1939 waren in der Galerie de France zu sehen. Diese Ausstellung präsentiert das Werk Hartungs in den wesentlichen Phasen. Naturgemäß läßt sich die Entwicklung der für Hartung kennzeichnenden linearen Formensprache an den Zeichnungen klarer und offensichtlicher ablesen als an den Bildern, wo sie in gleicher Deutlichkeit erst bei der Beschränkung auf nur wenige Grundfarben hervortritt.

Zwei verwandte und doch gegensätzliche Sprachformen der Malerei miteinander zu vergleichen, bot die Galerie International Gelegenheit. Aus vorhergehenden Ausstellungen waren Ölbilder und Guaschen von Mathieu und Degottex ausgewählt worden. Beider Werk ist von der Kalligraphie des Fernen Ostens beeinflußt, beide Maler arbeiten mit äußerster Konzentration des formalen Vokabulars auf großen Flächen. Doch wird der Gegensatz in der geistigen Haltung sofort offensichtlich: die spontane Extroversion Mathieus und die bei aller Motorik gespannte Zurückhaltung von Degottex, dessen wenige auf Weiß gesetzte schwarze Pinselhiebe und Schriftfragmente pulsierend einen unbegrenzten Raum markieren.

Eine umfangreiche Ausstellung von Martha Pan bot die Galerie Arnaud, unter anderem wurde ein so wichtiges Werk wie die Plastik „Le Teck" aus dem Jahre 1956 gezeigt. Diese Arbeit – in weitem Rahmen bekannt geworden durch das gleichnamige Ballett von Maurice Béjart – markiert einen bedeutsamen Punkt in der Entwicklung der Bildhauerin. Ausgehend von dem Problem des Dynamischen, das sich ihr in der Begegnung von Innen- und Außendruck auf der Oberfläche einer Skulptur ergab, kam Martha Pan zwangsläufig zur Frage der Bewegung. Und „Le Teck" ist das erste Werk, in dem, wie Hammacher in dem vorbildlichen Katalog schreibt, „die Bewegung zur treibenden Realität wird". Durch ein verborgenes Kugelscharnier miteinander verbunden, schwingen zwei Arme in den Raum, die zahnradhaft an den Enden ineinandergreifen. In Bronze ausgeführte Spiralen, leicht vibrierend auf einem Eisenstab ruhend, sind jüngere Ergebnisse dieses Problemkreises.

In der Galerie Maeght zeigt Joan Miró neue „Peintures Murales". Große Blauflächen (270 x 355 cm) werden durch eine hauchzart eingeschriebene Flechtstruktur belebt, über die eine einzige schwarze Linie, in Punkten endend, gezogen ist. Sie verleiht in ihrem gebrochenen Verlauf der Fläche eine schwingende Aktivität.

Rolf Wedewer

BÜCHER

Arnold Gehlen: **ZEIT-BILDER. ZUR SOZIOLOGIE UND ÄSTHETIK DER MODERNEN MALEREI**
Athenäum-Verlag, Frankfurt a. M. und Bonn

Ich empfehle sehr, dieses gescheite, im Athenäum-Verlag (Frankfurt und Bonn) erschienene Buch zu lesen, so viel Einwände man auch haben mag. Gehlen schreibt zügig, und man weiß immer, woran man ist, so daß weder lyrisch-triefende Ergüsse, noch vernebelnde, heideggernde Begriffsschwemmen eine Klärung der schwierigen Materie behindern. Es werden viel neue und vertiefende Bezüge zwischen heutiger Malerei und deren Betrachtern probiert. Die Verknüpfungen sind aber weniger soziologisch als man von einem Fachmann dieser Sparte erwartet, sie sind eher philosophischer Natur. Der scharfe Stilwechsel vom Impressionismus zur späteren Malweise „läßt sich keineswegs auf irgendwelche gesellschaftliche Vorgänge abbilden", sagt der Verfasser selbst. Das Buch wird manches Verständnis wecken und vertiefen, mindestens bei denen, die auf dem Felde der Kunst rein denkerischen Bemühungen zugänglich sind.
Gehlen wurde früher gern von Gegnern der Weiterentwicklung zitiert, hat sich aber in die neuen Bildmittel und deren Wirkungen allmählich derart eingelebt, daß man nicht mehr sagen sollte, er sei „überhaupt kein Augenmensch". Dennoch stellte er sich den Schaffensvorgang oft rationaler vor, als er verläuft. Auch wundert man sich, daß er bei doch nur 8 Bildtafeln (sie sind Schmidt-Rottluff, Max Ernst, Mondrian, Moreni, Masson und zweimal Klee gewidmet) eine Farbtafel für Schmithals einschaltet, ohne daß er erkennt, daß es sich hier um ein Kitsch-Beispiel gegenstandsloser Malerei handelt, welches alles widerruft (Seifenblasen vor süßlichem Abendhimmel), was Gehlen über die Umsetzungen bei Klee und anderen gut ausführte. (Daß dieses „Kunstwerk" schon 1903 entstand, sagt nicht viel, denn derartiges gab es um diese Zeit des öfteren.)
Zuerst wird über die neue Epoche der Malerei gehandelt, dann über Gegenstand und Bildfläche, samt der „Reflektionserzeugung", woraufhin ein anregendes Kapitel über den Kubismus, ein einsichtiges über Paul Klee und Erörterungen zu Kandinsky und Mondrian folgen. Erst dann behandelt der Verfasser den Expressionismus, dem sich „die Manierismus-Frage" anschließt. Soziologischer wirkt die Untersuchung zur „Kunst der Industriegesellschaft" und die seltsame These der „Kommentarbedürftigkeit". Aber ich möchte hier auf ein Referat der vielen guten Einsichten verzichten, um lieber Raum für einige sich erhebende Fragen zu gewinnen.
Natürlich muß eine Kunstwissenschaft die Gestaltungsvorgänge und -ergebnisse so rational wie möglich zu fassen suchen. Die Antriebe der Künstler sind aber auch heute weniger durch einen vorgefaßten Formenkalkül bedingt, als Gehlen meint. Wer oft in Ateliers weilt und mit heutigen Malern befreundet lebt, findet bei diesen mehr v e r h ü l l t e n Drang im Einsatz und Vollzug. Sucht man durch vorsichtige Fragen einiges zu ertasten, so tönt einem meistens ein nescio entgegen. Willi Baumeister hat in seinem Buch sogar behauptet, auf diesem vorbewußten Sektor wüchsen alle wahren Werke. Die Surrealisten sprachen von bloßem Automatismus ihres Tuns. Und Tàpies ließ 1959 (durch Tapié) Verwandtes mitteilen.
Gehlen aber beruft sich zu sehr auf ein leichtfertiges Wort Constables von 1836: „Die Malerei ist eine Wissenschaft und sollte als eine Erforschung der Naturgesetze(!) betrieben werden." Mindestens übertreibt Gehlen, wenn es so aussieht, als ob der Maler ein gedanklich fixiertes „System" im Bewußtsein trage und dann in Farben und Formen umsetze. Meist tut der Künstler etwas (eine neue Struktur versuchend), was ihn befriedigt, ohne angeben zu können, aus welchem weiteren Zusammenhang es kommt. Erst ein zweiter Akt bringt Rechtfertigung vor sich selber und vor Freunden. Ein dritter gebiert eine Art Theorie der Verteidigung gegen das mißverstehende Publikum, und ein vierter eine Motivierung von seiten der Essayisten und Kritiker. Zum Kubismus meldet Picasso ausdrücklich, sie hätten so gemalt, weil es ihnen zusagte, und erst d a n a c h seien entsprechende Problemstellungen ins Bewußtsein getreten. Kahnweilers Theorie über den Kubismus nimmt Gehlen zu sehr als ein Primärprodukt.
Nicht alle Vorgänge in den heutigen Malern sind von früheren Zeiten unterschieden. An einigen Stellen glaubt Gehlen, wie das aus naher Sicht immer üblich, absolute Unterschiede feststellen zu müssen, wo es sich nur um relative handelt. Um so dankbarer ist man, daß er mit einem klaren Ja die übliche Frage beantwortet: „Ist das denn heute noch Malerei?"
Vor allem sollte Gehlen seine These von der grundsätzlichen Kommentarbedürftigkeit abstrakter Kunst reduzieren. Jenes Nebenprozesses bedarf die Malerei immer nur so lange, als sich die Betrachter in eine neue Formenwelt noch nicht eingelebt haben. Jedem optisch beweglichen oder bereits eingewöhnten Menschen ist ein Kunstkommentar nicht nur unnütz, sondern sogar lästig. (Es sei denn, es handle sich um Kunstwissenschaft oder spezifische Pädagogik.) Gehlen sagt ja auch an anderer Stelle, lineare Konstellationen und farbige Gefüge ließen sich nicht in Worte umsetzen. In meinem Buch „Zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens" konnte ich zeigen, daß die Betrachter relativ neuer Formen zunächst Erläuterungen brauchen, die nach einigen Jahrzehnten aber nirgends mehr gefordert werden. Selbstverständlich wird dies auch für undingliche Bilder gelten. Nicht diese optisch selbständigen, in sich ruhenden Gebilde brauchen dann einen Kommentar, sondern umgekehrt die Werke früher Kulturen, weil ihnen jenseits des optisch Evidenten immer noch ein magischer oder religiöser Fremdbezug, sozusagen von außen kommend, anhaftet.
Das Evidente nennt Gehlen sehr intellektualistisch „Bild-R a t i o n a l i t ä t". Schwerlich wird er hiermit verdecken wollen, daß es in den Künsten, im Gegensatz zur Wissenschaft ein vor-rationales E i n l e u c h t e n gibt. Dann darf er aber nicht behaupten „die Zugänglichkeit (!) einer solchen (modernen) Kunst ist von der Ausgiebigkeit der biographischen (!) Daten und der Selbstreflektion der Autoren abhängig, es wird sehr darauf ankommen, daß nicht-künstlerische Selbstzeugnisse vorhanden und deutbar sind". Sagt der Verfasser andererseits doch „über eine Neuigkeit entscheidet die Serie der Konsequenzen, keineswegs die Frage nach dem Grunde".
Wenn er aber feststellt, „oft genug weiß man nicht, worin diesmal überhaupt die Invention besteht, die spezifische Bilderfindung", dann handelt es sich nur um schlechte heutige Werke oder um mindere Interpreten, was Gehlen nicht erwähnt. Es braucht auch nicht an der Kommentarbedürftigkeit eines Bildes zu liegen, wenn ein umweguger Erklärer uns vor diesem Werk in die Gefilde der Astrophysik oder der Aequivalenz der Masse ($E=mc^2$) bemüht.
Der Entwicklungsverlauf der neuen Kunst geht nach dem Verfasser, etwa im Sinne Hegels, durch Thesen und Antithesen vor sich: der Impressionismus führt zum Expressionismus, dieser zur Neuen Sachlichkeit, das Gegenständliche zum Ungegenständlichen, das Geometrische zum Informellen. Wäre es nicht gut gewesen, hier auch Hegels dritte Größe einzuschalten, nämlich die S y n t h e s e solcher Gegensätze, die sich erst später wieder aufspaltet? Vielleicht ist durch dieses Auslassen erklärbar, daß Gehlen einfach behauptet, Rückgriffe (er nennt es Renaissancen) seien heute g r u n d s ä t z l i c h nicht mehr möglich. Diese Geschichtskonstruktion ist widerlegbar. Verwandelnde Rückgriffe ergeben sich auch in unserer Epoche. Der sogenannte Tachismus nahm manches von der lockeren Farbstreuung des Impressionismus wieder auf. Und einige neue „Abstrakte" wie Appel, Jorn, Wemaere, Platschek greifen auf expressionistische Ding-Erinnerungen zurück. Daß alle Renaissancen niemals wörtliche Wiederholungen brachten, bleibt dabei selbstverständlich. Übertrieben erscheint mir auch, wenn es (S. 159) heißt, der heutige Maler werde durch den Selbstwert seines Materials ausgelöscht. „Das weder von außen von den Regeln der Gesellschaft und der Kunst noch von innen her mehr kontrollierbare Innere findet seine eigenen Zwangsfolgen." Hiergegen würde ich behaupten, auch heute bleibt jedes standhaltende Werk „von der Kunst" und von innen her kontrolliert.
Wenn man „das Bild als Ausdruck der Persönlichkeit" faßt, so hält dies Gehlen für eine nichtssagende Phrase. Schon van de Velde verfiel der Übertreibung, daß allein das M a t e r i a l die Form bestimme. Aber wie wäre dann erklärlich, daß auf derselben Leinwand und mit derselben Ölfarbe ein Mondrian und ein Kokoschka, ebenso ein Rothko und ein Pollock so grundverschiedene Gebilde erzeugen?
Einmal erklärt Gehlen übrigens auch das Wort „Intuition" für baren Unsinn. Dasselbe kann man dann aber auch von dem Begriff der „Rationalität" aussagen, seitdem mein Freund Carnap und die Logistiker aufzeigten, wie schwankend auch d i e s e r Begriff in der heutigen Philosophie geworden ist. Diese und andere Fragen möchte ich gelegentlich weiter ausspinnen. Trotz seiner Übersteigerungen, die heute allzu beliebt sind, halte ich dieses Buch aber für durchaus wertvoll.

Franz Roh

Henry Miller: **DER ENGEL IST MEIN WASSERZEICHEN**
Aquarelle und Zeichnungen
Verlag M. DuMont Schauberg, Köln

Schöpferische Leistungen auf mehr als einem Gebiet sind eine Seltenheit, und man kann unbesorgt sagen, daß dem Bestreben vieler Künstler, sich als Universalgenies zu geben, bestimmte Wunschvorstellungen zugrunde liegen. Auch Henry Miller, der im literarischen Bereich eine akzentuierte Stellung einnimmt, sucht darüber hinaus in anderen Disziplinen Anerkennung. So darf der jetzt vom Verlag DuMont Schauberg herausgegebene Band mit Aquarellen und Zeichnungen Millers als ein Versuch gewertet werden, diese hingespielten und sicher oft nebenbei entstandenen Produkte einem größeren Publikum zur Diskussion zu stellen. Die malerischen und zeichnerischen Arbeiten Millers sind jedoch keineswegs von einer so unverwechselbaren persönlichen Kraft geprägt wie die schriftstellerischen, sie sind im Gegenteil in starkem Maße abhängig von bildnerischen Vorstellungen seines Freundes Reichel. Auch handelt es sich häufig um formale Übernahmen aus dem Werk von Paul Klee. Es sind zumeist aus Freude an der Sache gemalte Gelegenheitsaquarelle, wie sie auch von vielen Kunstliebhabern als Dilettanten produziert werden. Dabei ist bei einigen Blättern die oberflächliche und im Dekorativen oft recht bravouröse Wiedergabe einer Landschaftsstimmung nicht ohne Reiz, aber es bleibt doch offensichtlich, daß es sich um Produkte eines malenden Dilettanten handelt, die nur für den Autor selbst und den Kreis seiner Freunde von Bedeutung sind. Dem disproportioniert großartig ausgestatteten Band wurden neben mehreren Fotos von Henry Miller ein Vorwort des Autors beigegeben, in dem die Aquarellmalerei ziemlich falsch eingeschätzt wird, die Arbeit, Präzision und ein souveränes Gefühl dafür verlangt, was man sagen will, sowie eine Stelle aus dem Buch „Schwarzer Frühling" unter dem Titel „Der Engel ist mein Wasserzeichen".

Udo Kultermann

Shakespeare: **DER STURM**
Illustrationen von Josef Hegenbarth
Rütten u. Löning-Verlag, Berlin

In einer Auflage von 1100 Exemplaren, hergestellt in den Werkstätten der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig, will dieser Band eine besondere Gabe des Verlages an Liebhaber der typographischen Gestaltung sein. Als Illustrator gewann man den großartigen Zeichner Josef Hegenbarth, der der Garamond-Antiqua-Schrift 19 ganzseitige kühne Skizzen beisteuerte. Eigentlich treffen sich drei Geister im „Sturm": W. Shakespeare, Fr. Schlegel, Jos. Hegenbarth. Sie bilden eine kongeniale Tischrunde. Das Buch ist sozusagen das Protokoll der Begegnung über Jahrhunderte hinweg.

K. G.

Bruno F. Schneider: **RENOIR**
95 Seiten, 74 Abbildungen, davon 42 ganzseitige Farbtafeln
Safari Verlag, Berlin

Das im Safari Verlag, Berlin, herausgekommene Buch RENOIR mit dem Text von Bruno F. Schneider stellt das Werk des Malers der Lebensfreude, wie Prof. Braunfels ihn nannte, mit 42 ganzseitigen Farbabbildungen und 32 in den Text eingefügten Zeichnungen vor. Besonderer Wert wurde dabei, wie im Klappentext ausdrücklich betont wird, auf die originalgetreue Wiedergabe der Farben gelegt. Leider entsteht jedoch von vornherein, nämlich schon bei Betrachtung des Umschlagbildes „Tanz in Bougival" der Eindruck, als litten die Farbreproduktionen unter einer Entstellung ins Rötliche, der sich bei genauerem Hinsehen und durch Vergleiche bestätigt. Dadurch wirken viele der Abbildungen süßlich, eine Gefahr, der gerade die Bilder Renoirs bei nicht ganz authentischer Wiedergabe der Farbe leicht unterliegen. Die Auswahl der Abbildungen beschränkt sich nicht auf die Meisterwerke des Malers, sondern stellt auch offizielle oder für die Entwicklung Renoirs wenig repräsentative Bilder vor. Der Text von Bruno F. Schneider beschreibt in informativer Weise den Lebensweg und die Entwicklung Renoirs von den frühen, noch akademisch beeinflußten Werken über die impressionistischen Bilder der siebziger und frühen achtziger Jahre, die statuarischen, mehr der Linie verpflichteten Bilder der späteren achtziger Jahre, über die heiteren, scheinbar wieder impressionistischen Mädchen- und Landschaftsbilder der neunziger Jahre bis zu den klassischen, arkadischen Werken des durch Gicht und Krankheit stark behinderten alten Künstlers. Leider vermißt man jedoch bei der Beschäftigung mit dem einzelnen Werk die exakte Analyse. Der Verfasser beschränkt sich im wesentlichen auf eine Beschreibung des Inhaltes, der Farbwerte und der Technik. Auch auf das plastische Werk Renoirs findet sich kein Hinweis. Eine biographische Zeittafel, eine Bibliographie sowie eine Übersicht über die wichtigsten Ausstellungen von 1879 bis 1956 schließen den Band ab.

Kultermann

Alois Schmiedbauer: **MEISTERWERKE KIRCHLICHER KUNST AUS ÖSTERREICH**
360 S., 294 Schwarz-Weiß-Fotos, 4 Farbtafeln
Tyrolia-Verlag Innsbruck — Wien — München

Dieses Buch fordert zur besinnlichen Betrachtung österreichischer Kunstschätze auf. Das Hauptgewicht liegt demnach auf den vielen ganzseitigen Schwarzweiß- und mehreren Farbaufnahmen, die mit künstlerischem Einfühlungsvermögen gestaltet sind. Die begleitenden Texte sind durchweg einführender Art, ein Literaturverzeichnis zeigt Wege zum eingehenderen Studium. Der reiche Schatz an Kunstwerken in Österreich machte es notwendig, die Auswahl der Werke auf die Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunders zu beschränken. Aus demselben Grunde geschah die thematische Begrenzung auf die kirchliche Kunst Österreichs. So konnte der Bildband in einzelne Kapitel gegliedert werden, die nacheinander Kirchen, Klöster, Portale und Türme, Altäre, Kanzeln, Gitter, Gestühl etc. behandeln. Das Buch gibt somit eine klare Übersicht und Anschauung. Es kann im Rahmen seiner Absicht vorbildlich genannt werden.

K. S.

Carl Arnold Willemsen — Dagmar Odenthal: **APULIEN**
Verlag M. DuMont Schauberg, Köln

Willemsen, Historiker der Bonner Universität, und seine Mitarbeiterin haben die großen Denkmäler Apuliens, dieser Landschaft, welche für einen Augenblick „aus dem Dunkel der Bedeutungslosigkeit in das helle Licht der Geschichte trat", als Land der Normannen nämlich und als stolzer Besitz der Staufer, neu und in bisher ungeahnter Schönheit vor uns erstehen lassen. Daß bei der Darstellung historische Quellen und kunstgeschichtliche Betrachtungen verschmelzen, macht die fundierten Texte lehrreich und angenehm und die Bilder zu vorzüglich gewählten Dokumenten. An Palästen und Schlössern, Kathedralen und Kastellen, Portalen und Kapitellen, aber auch an Büsten und Großplastiken wird der Charakter des normannischen und staufischen Geistes ablesbar. Was bewog die Normannen, immer wieder neue Völkerscharen aus dem Norden dorthin zu ziehen? Wie ist das „Rühmen der Staufer und ihr Heimweh" zu begreifen, wo doch Apulien heute einer Sahara gleicht? Der Autor meint, es seien neben den weiten Ebenen die damals üppigen Wälder gewesen, die an die Heimat erinnerten. Wasser und Wald nach den entnervenden Wegen unter sengender Sonne hätten die Völker des Nordens als beglückend empfunden, um hier ihre ehernen Zeugnisse ein zweites Mal zu errichten. Die wechselvolle Geschichte dieser Landschaft und ihrer Bewohner vollzieht sich in unbarmherziger Folgerichtigkeit. Was die Normannen begonnen, die frühen Staufer erfüllt und vollendet hatten, bricht mit dem Tode Friedrichs II. ab, und Apuliens Zauber und Größe versinken bis auf die Spuren, die in diesem prächtigen Buch noch einmal so lebendig werden, daß man die Menschen vor Augen glaubt, welche diese „Garanten der Macht, Denkmäler des Ruhms, Residenzen für den Kaiser" und Kathedralen für Gott in so kurzer Zeit und mit wahrer Bauleidenschaft errichteten. Nennen wir ein paar Namen: Castel del Monte, Monte San Angelo, die Kathedrale Troia, Castell Lagopesole, Trani, Kathedrale S. Nivola Pellegrino, Kastell und Kirchen in Bari. Der Apulienband ist eine verdienstvolle Gelehrtenarbeit in geschmackvollstem Gewand, in übergeordnetem Sinne aber ein weiteres Dokument der Italiensehnsucht der Deutschen.

K. Goerres

Eckart Peterich: **GÖTTINNEN IM SPIEGEL DER KUNST**
Walter-Verlag, Olten

„Mit Botticelli und Raffael, mit Hölderlin und Goethe jene heiligen Bezirke durchwandern, in denen sich die Unsterblichkeit dieser Menschengeschöpfe (Göttinnen) zum ewig gültigen Bilde des gottesebenbildlichen Menschentums erhebt" — das gleichsam ist das Vorhaben dieses Buches. So ziehen denn mehr als hundert Bilder vom Frühgriechentum bis zur Romantik vorüber, von E. Peterich mit gewählten Worten begleitet. Der Autor erzählt die Geschichte der Gestalten, warum diese Bilder geschaffen wurden und welchen Sinn man ihnen beilegte. Schöngeistig im besten Sinne des Wortes ist dieses „kulturgeschichtliche Taschenbuch".

K. G.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

DIE TOTEN

Eero Saarinen, der international bekannte finnisch-amerikanische Architekt, verstarb erst 51jährig in Ann Arbor, Staat Michigan, an einem Gehirntumor, kurz vor seiner bevorstehenden Ehrung durch die Technische Hochschule in Hannover. Seit 1923 wirkte Saarinen in den Vereinigten Staaten, die ihm eine Reihe repräsentativer Bauwerke verdanken, z. B. das Gebäude der „Trans World Airlines" im New Yorker Flughafen Idlewild, das technische Zentrum der „General Motors" in Detroit und die Festival-Oper von Lennox, Massachusetts.

Abbé Henri Breuil, der französische Prähistoriker, starb im 85. Lebensjahr. Der geistliche Gelehrte erwarb sich hohe Verdienste um die systematische Erforschung der Altamira-Höhlen mit ihren altsteinzeitlichen Felsmalereien, an deren Entdeckung Breuil seit 1901 beteiligt war. Ebenso intensiv widmete er sich der Erkundung und Deutung eiszeitlicher Höhlenkunst in Frankreich, Spanien, Aethiopien, Afrika, Australien und Irland — Forschungen, deren Ergebnisse er in seiner „Chronologie der glacialen Epochen" vereinte. Gastprofessuren führten ihn außer nach Paris in die Schweiz, nach Lissabon und Johannesburg.

Erwin von Kreibig, der vor kurzem mit dem Schwabinger Kunstpreis geehrte Münchener Maler, starb im Alter von 57 Jahren.

Der italienische Maler Mario Sironi verstarb kürzlich im Alter von 76 Jahren in Mailand. Sironi hatte, bevor er unter dem Einfluß der Pittura Metafisica stand, Verbindung mit den Futuristen.

Josef Haubrich, Dr. h. c. der Universität Köln und Vorsitzender des Kölner Kunstvereins, der bedeutende rheinische Modernen-Sammler und Förderer ist vor kurzem im Alter von 72 Jahren verstorben. Sein Name lebt weiter in der „Sammlung Haubrich", der großmütigen Stiftung des Sammlers an seine Vaterstadt Köln, in der er als Rechtsanwalt und Stadtverordneter wirkte. Mit ihrem Kern aus Spitzenwerken des Expressionismus ist diese Kollektion die konzentrierteste ihrer Art. Die im Jahre 1946 beurkundete Schenkung enthält 75 Gemälde, 52 Plastiken sowie etwa 500 graphische Blätter und Aquarelle.

PERSONALIA

Professor Dr. phil. Erich Wiese, seit 1950 Leiter des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, feierte kürzlich seinen 70. Geburtstag. Der Jubilar, einstiger Direkor des Breslauer Museums, dessen von ihm geschaffene Sammlung ältester bis moderner Glasmalerei weltbekannt war und leider nach dem 2. Weltkrieg als Kulturbeute an Moskau verlorenging, ist auch mit Veröffentlichungen u. a. über Archipenko hervorgetreten, dessen Gesamtwerk er katalogisierte.

Der Bildhauer Georg Ehrlich, der seit 1928 nicht mehr in Deutschland ausstellte und in diesem Jahr den Preis der Stadt Wien für Bildhauerei erhielt, zeigt in der Stadt Marl etwa 50 Plastiken.

PREISE

Der Jubiläumspreis der VI. Biennale 1961 von Sao Paulo wurde dem deutschen Maler Julius Bissier zuerkannt. Den großen Preis der Biennale erhielt die portugiesische Malerin Maria Vicira da Silva.

Den Preis der Stadt Wien für Bildende Kunst 1961 erhielten der Maler Georg Merkel und der Bildhauer Georg Ehrlich.

Der „Prix Malpel" 1961 wurde dem Pariser Maler Jean Piaubert verliehen.

ALLGEMEINES

Die UNESCO appellierte nochmals und definitiv an ihre 100 Staaten-Mitgliedschaft, um die vom künftigen Assuanstausee bedrohten altägyptischen Baudenkmäler in Oberägypten zu retten. Die nach jeweiligen Mitgliedsbeiträgen bemessenen Zuwendungen müssen bis zum 20. Oktober 1961 verfügbar sein, und zwar in Gesamthöhe von 87 Millionen Dollar (etwa 384 Mill. Mark). 20 Millionen Dollar will die Arabische Republik beisteuern, 10 Mill. wollen die USA aufbringen und ungefähr 3,2 Mill. die Bundesrepublik für die bereits zugesicherte Verlagerung des Kalabcha-Tempels.

Die Samuel H. Kress-Foundation, Amerikas größte kunstmäzenatische Vereinigung, plant aus Anlaß ihrer 10jährigen Tätigkeit zur Förderung amerikanischer Kulurinsitute eine Jubiläumsschau in der National Gallery, Washington. Die ab 10. 12. 1961 für 6 Wochen zugängliche Ausstellung soll eine Selektion aus etwa 300 älteren wie neueren Kunstwerken enthalten, die im Gesamtwert von 500 Millionen Dollar während der beiden letzten Dezennien von der Gesellschaft an 21 Museen gestiftet wurden. Die Auswahl umfaßt 90 Gemälde, dazu zahlreiche Skulpturen und Zeichnungen, sowie Porzellan, Möbel und Teppiche.

„Humanistische Union" nennt sich eine neue Münchener philantropische Vereinigung, die alle kulturellen und künstlerischen Bestrebungen in der Bundesrepublik im Sinne demokratisch-freiheitlicher Überzeugung gegen ideologisch gebundene Gesellschaftssysteme fördern will. Vorsitzender ist der bekannte Publizist Dr. G. Szczesny, München; als Vorstandsmitglieder fungieren u. a. der Soziologe Prof. René König und der Psychosomatiker Prof. Alexander Mitscherlich; ihre

Mitwirkung sagten u. a. zu: Dr. Erich Kästner, Hermann Kesten, Prof. Hermann Oberth u. Hans Werner Richter. np

Der Genfer Kunstsammler und Bankier Georges Barbey übereignete dem Ethnographischen Museum seiner Vaterstadt seine reichhaltige, auf eigenen Forschungsreisen erworbene sundanesische Bali-Sammlung als Schenkung. Sie ist gegenwärtig im Genfer Museum zu besichtigen und enthält Schnitzwerke, Masken, Statuetten, Mattenmalereien, Tanzschmuck und Musikinstrumente in wertvollen Ausführungen. Die Kollektion soll wegen Raummangel später in die Nachbarschaft des entstehenden Neubaues vom Museum für Naturgeschichte verbracht werden. np

Das Pariser Museum Jaquemart-André eröffnete vor kurzem seinen turnusmäßigen Ausstellungszyklus alljährlicher Privatsammlungs-Repräsentationen mit einer stattlichen Kollektion von 100 Meisterwerken vorwiegend französischer Malerschulen des 19. Jh.

Wichtige Grabungsfunde im Irak meldet die dortige Direktion für Altertümer: tongebrannte Schrifttäfelchen von sumerischer und babylonischer Herkunft aus dem Gebiet der jetzigen Provinz Suleimanije, nahe der persischen Grenze. Auf den Tafeln sind Geschichtsereignisse, Kalendarien, Hymnen, Götternamen und Zaubersprüche eingezeichnet. Außerdem gelangen in der Provinz Mosul die Ausgrabung eines Tempels vermutlich mesopotamischen Ursprungs sowie Funde hellenistischer Skulpturen und Herrscherstatuen. np

Einen staatlichen Wettbewerb für Entwürfe zu einem modernen Synagogenbau schrieb Jerusalem aus. Auf dem Platz vor der gegenwärtigen Jeschurun-Synagoge in Jerusalem soll eine zentrale Synagoge errichtet werden, die 3000 Sitze enthält. Jüdische Architekten aller Länder sind zum Wettbewerb eingeladen. np

Aus Alfred Kubins nachgelassenem Oeuvre, in das sich bekanntlich die Wiener Albertina mit dem Österreichischen Landesmuseum in Linz geteilt hat, veranstaltet das berühmte Wiener Staatskabinett demnächst eine umfangreiche Ausstellung, die auch Arbeiten bedeutender Zeitgenossen und Künstlerfreunde des sammelfreudigen Meisters vorstellen wird, darunter Werke von Egon Schiele und Paul Klee. Professor Otto Benesch, Direktor der Albertina, tritt zum Jahresende in den Ruhestand, über seine Nachfolge ist noch nicht entschieden. np

Ein unbekannter Poussin aus des Meisters römischer Frühzeit wurde jetzt im Vatikanischen Museum unter mehreren fragwürdigen Zuschreibungen — wie behauptet — als originales Werk identifiziert. Es handelt sich um die großformatige biblische Schlachtenapotheose „Sieg des Gideon". Das Gemälde wurde kürzlich erstmals öffentlich auf einer Poussin-Ausstellung in Rouen gezeigt. np

Die Bayerische Akademie der Schönen Künste in München, vermittelt zur Zeit mit ihrer Sonderausstellung „Wandteppiche" einen größeren Überblick über das Gobelinschaffen von heute. Gezeigt werden unter anderen charakteristische Werke von Arp, Bissier, Kerkovius (nach einem Beckmann), Le Corbusier, Prassinos, Sophie Taeuber-Arp, Vasarély, Fritz Winter, Woty Werner. Anläßlich dieser Schau vergab die Akademie Förderaufträge zu Wandteppichen für das Prinz-Karl-Palais an ihre Mitglieder Prof. Knappe und Prof. Grassmann.

Das Berliner Museum für Vorgeschichte zeigt gegenwärtig die große Ausstellung „Berlin im Altertum — Kunst und Kultur durch 10 Jahrtausende", die in entwicklungsgeschichteter Abfolge Grabungsfunde aus eigenem Boden von der jüngsten Eiszeit über das Bronze-Zeitalter bis zum frühen Mittelalter enthält.

„1500 Jahre Plastik aus Nigeria" heißt die von der Städtischen Galerie München noch bis zum 12. November gezeigte Schau künstlerisch bedeutender Afrikanas.

„Wie betrachte ich Kunst?" und „Expressionismus und Impressionismus" — sind die Themen des neuen Seminars im Folkwang-Museum in Essen, das vor kurzem seine Einführungen in die moderne Kunst für Laienhörer begann.

Das zeichnerische Gesamtwerk von Louis Soutter, des posthum wiederentdeckten Schweizer Malers, repräsentiert erstmals in Deutschland das Museum am Ostwall in Dortmund.

„Europäische Skulpturen des Mittelalters" aus der Privatsammlung Schwartz zeigt gegenwärtig das Landesmuseum in Darmstadt.

„Neue Württembergische Gruppe" nennt sich eine vor kurzem in Stuttgart gegründete Vereinigung württembergischer Künstler der mittleren und jungen Generation. Ein innerdeutscher und grenznachbarlicher Austausch von geplanten Ausstellungen soll die kooptiert gewählten Mitglieder und Gastaussteller ohne fixierte Stilrichtung gruppieren. Dem Vorstand gehören u. a. die Maler Dörflinger, Schöllkopf und Schreiner an. Von namhaften Mitgliedern werden u. a. genannt: Franz Bucher, Hal Busse, Emil Cimiotti. Zur Mitarbeit wurden gewonnen: Prof. Ackermann, Prof. Grieshaber, Prof. Kerkovius, Prof. Lörcher u. a.

Sean Kenny, der exzentrische Architekt des englischen Theater- und Bühnenbaus arbeitet am Entwurf für eine moderne Kleinbühne in Saint-Germain-des-Près. Sie soll das revolutionäre Pariser Rundtheater an technischen Verwandlungsmöglichkeiten noch überbieten. EP

Das Symposion Europäischer Bildhauer zeigt erstmals eine seiner Freilicht-Ausstellungen in Deutschland. In einem Steinbruch bei Kirchheim, Nähe Würzburg, stellt eine internationale Gruppe ihre Arbeiten zur Verkaufsschau.

Salvadore Dali gab ein Gastspiel in Venedig als Bühnenbildner und Ausstatter des im Teatro La Fenice uraufgeführten „Musical-Pictoral-Choreographic-Spectacle" nach dem von ihm ausgegrabenen Scarlatti-Einakter „Scipio in Spanien". Die Ballerina Tscherina und der Avantgardist Béjart tanzten die surrealen Hauptrollen dieser modernen Commedia del arte, in der kein bewährtes Dali-Requisit fehlte.

Aus einer Villa im Millionärsviertel Beverly Hills (Kalifornien) wurden Bilder von Picasso, Modigliani u. a. im Werte von 2,5 Millionen DM gestohlen.

Aus einer Umfrage, die der Pisaner Kunsthistoriker Ragghianti von 1954 bis 1960 durchführte und jetzt veröffentlichte, geht hervor, daß 16 Prozent aller Kunstschüler keine Bibliotheken besuchen, 56 Prozent sich nicht für kulturelle Arbeit interessieren, 11 Prozent nie in einem Theater gewesen sind, 58 Prozent keinen Fotoapparat bedienen können, 57 Prozent eigener künstlerischer Tätigkeit gleichgültig gegenüberstehen. Des weiteren wurde ermittelt, daß die meisten künftigen Kunstlehrer kein Verhältnis zu den Fragen des Städtebaues haben, nichts oder wenig von Architektur und nichts vom „Industrial design" wissen, vor allem kaum etwas ihr Fach betreffendes lesen und nur sehr selten Galerien und Museen besuchen. Es ist nicht bekannt, ob diese Untersuchungen nur für Italien gelten!

AUSSTELLUNGEN

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 23. 9. — 29. 10. „Phantastische Architektur", „Louise Nevelson", „Bernard Schultze"
Gesellschaft der Freunde Junger Kunst, Staatl. Kunsthalle: 23. 9. — 29. 10. „Beate Hulbeck, Karl Schrag"

Berlin
Galerie Schüler, Kurfürstendamm 51: 15. 9. — 21. 10. „Fritz Winter"

Bremen
Kunsthalle, Am Wall 207: 17. 9. — 22. 10. „Ingres, Schnorr von Carolsfeld". „Sächsische Malerei und Grafik der Romantik". 10. 9. — 22. 10. „Französische abstrakte Grafik"
Kunstschau, Böttcherstraße: 9. 9. — 22. 10. „Neues Forum 61"

Celle
Schloß: Ab 10. 9. „Schwarz-Weiß 61"

Dortmund
Museum am Ostwall: 23. 9. — 29. 10. „Louis Soutter 1871—1942"

Dresden
Kupferstichkabinett: 4. 9. — 4. 11. „Kokoschka — Zeichnungen"

Düsseldorf
Galerie M. Strake, Duisburger Str. 83: 25. 9. — 31. 10. „Jean Cocteau"
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42/1: 15. 9. — 20. 10. „Ferdinand Macketanz"
Kunstkabinett Hans Trojanski, Blumenstr. 11: Oktober „Maria Fuss, Lithos zum Stierkampf und Kleinplastik"
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16: „Picasso Keramik"

Duisburg
Städt. Kunstmuseum: 9. 9.—15. 10. „Schwarz-Weiß 61" 28. 10. — 26. 11. „Werner Scholz"

Essen
Galerie Schaumann, Hans-Luther-Str. 21: Oktober „Carl Barth"
Museum Folkwang, Bismarckstr. 64/66: 14. 10. — 15. 11. „Finnische Architektur und moderne finnische Malerei"
Galerie R. Zwirner, am Folkwang Museum: Oktober „Cy Twombly"

Frankfurt
Städelsches Kunstinstitut: 9. 9. — 15. 10. „Schwarz-Weiß 1961"
Frankfurter Kunstkabinett, Börsenplatz 13: „Drei Hamburger Maler, J. Benecke-Eberle, D. Benecke, G. M. Schmidt"
Frankfurter Kunstverein, Haus Limpurg, Römer: „Graphik heute"
Graphisches Kabinett Karl Vonderbank, Goethestr. 1: 1. 10. — 31. 10. „M. Vlaminck, Gemälde, Aquarelle und Graphik"
Galerie Olaf Hudtwalcker, Kl. Bockenheimer Str. 12: Bis 12. 10. „Franz Fedier"
Historisches Museum, Saalgasse 31: 16. 9. — 19. 10. „Das naive Bild der Welt"
dato-Galerie, Kaiserhofstr. 13: 13. 10.—18. 11. „Bartels"
Karmeliterkloster: Bis 30. 11. „Neuerwerbungen von 1956—1961"
Galerie Dorothea Loehr, Schumannstr. 25: „HAP Grieshaber, Gouache und Silberstift; R. Szymanski, Bronzen und Blätter"

Freiburg i. Br.
Kunstverein, Talstr. 12: 17. 9. — 15. 10. „Judit Reigl"

Friedrichshafen
Bodenseemuseum: 16. 9. — 15. 10. „Fridel Dethleffs-Edelmann, Ursula Dethleffs; Malerei, Graphik, Bildteppiche, Keramik"

Fulda
Schloß: 22. 10. — 7. 11. „Karl Friedrich Brust"

Hagen
Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 10. 9. bis 15. 10. „Moderne Grafik zu biblischen Themen"

Hannover
Kunstverein Hannover, Sophienstr. 2: 29. 10. — 10. 12. „Das naive Bild der Welt"

Hamburg
Galerie Brockstedt, Poststr. 36: „Anton Heyboer"
Bücherhalle Winterhude (Wasserturm): 20. 9. — 29. 10. „Erich Mueller-Kraus, Farbholzschnitte"
Die Insel, Alsterufer 35: Oktober „Siegfried Oelke"

Hamm/Westf.
Städt. G. Lübcke Museum: 8. 10. — 1. 11. „A. Lütkenhaus, Plastiken, U. Kluth-Dietzsch, Monotypien, Zeichnungen"

Heidelberg
Heidelberger Kunstverein, Hauptstr. 97: 9. 9. — 15. 10. „Landeskunstausstellung des Künstlerbundes Baden-Württemberg"

Heilbronn
Kunstverein Heilbronn, Kirchstaffel 1: 1. — 22. 10. „Kurt Becker, Eugen Stammbach". 29. 10. — 19. 11. „AW Sauter, Gedächtnisausstellung"

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt, Villenstr. 5: 14. 10. bis 12. 11. „Grafik"

Karlsruhe
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 22. 10. — 19. 11. „Neue jugoslawische Kunst"

Kirchheim/Unterfranken
„Symposion Europäischer Bildhauer"

Köln
Galerie Anne Abels, Wallrafplatz 3: 6. 10. — 4. 11. „Heinrich Campendonk, Gemälde und Aquarelle"
Wallraf-Richartz-Museum: „Ars Viva 61". Ausstellung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie
Verkehrsamt der Stadt Köln, Johannishaus: „Die besten deutschen Plakate 1960/61"
Galerie Boisserée, Drususgasse 7—11: Oktober „Heinrich Wilthelm"

Lindau
Haus zum Cavazzen: Bis 17. 10. „George Braque, grafische Arbeiten". 22. 10. — 14. 11. „Carla Jordan-Westermann"

Leverkusen
Städt. Museum Schloß Morsbroich: 15. 9. — 5. 11. „Neue Malerei in England". 23. 9. — 22. 10. „Grafik von Lovis Corinth"

Lüdenscheid
17. 9. — 15. 10. „Plastik im Freien"

Mainz
Die Galerie, Hans Alexander Baier, Rochusstr. 23: Bis 11. 10. „Heinz Kreutz". 13. 10. — 8. 11. „Gustl Stark"

Mannheim
Städt. Kunsthalle Mannheim: 29. 9. — 29. 10. „Gabriele Münter". 5. 11. — 31. 12. „Schwarz-Weiß 1961"
Mannheimer Kunstverein, Schloß: 24. 9. — 22. 10. „Uwe Wenk-Wolff"

München
Galerie Otto Stangl, Martiusstr. 7: 8. 9. — 20. 10. „Hann Trier"

Galerie Schöninger, Am Odeonsplatz: 2. — 31. 10. „Künstlergemeinschaft Brücke"
Gebr. Schöninger, Dachauer Str. 17: 2. — 31. 10. „Topographica Bavaria"
Galerie Günther Franke, Prinzregentenstr. Stuck-Villa: 20. 9. — 21. 10. „Klaus Bendixen"

Münster i. W.
Galerie B. Clasing, Rothenburg 3: 13. 9. — 16. 10. „R. Vombek"
Freie Künstlergemeinschaft „Schanze", Hauptbahnhof: Ab 8. 10. „Ernst Hase"

Offenbach
Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: 29. 9. — 19. 11: „Bund deutscher Buchkünstler"

Oldenburg
Galerie Ursula Wendtorf, Scheideweg 81: 24. 9. bis 22. 10. „Gerhard Wendland". 29. 10. — 26. 11. „Otto Ritschl"

Pforzheim
Kunst- und Kunstgewerbeverein: 20. 10. — 19. 11. „Emil Nolde"

Radlinghausen
Städt. Kunsthalle: 9. 9.—15. 10. „Grafik Schwarz-Weiß" und „Kunst an der Ruhr"

Reutlingen
Spendhaus: 1. — 22. 10. „Herbstausstellung der Hans-Thoma-Gesellschaft". 29. 10. — 19. 11. Kollektiv-Ausstellung Alfred Wais, Manfred Henninger"

Saulgau
Museum „Die Fähre": 15. 10. — 5. 11. „Max Gubler, Schweiz"

Schleswig
Landesmuseum: 17. 9. — 26. 10. „Schwarz-Weiß 61"

Schwenningen/Neckar
Kleine Galerie, Herdstr. 24: 3. — 30. 10. „K. F. Dahmen". 3. — 30. 11. „H. J. Schreiner"

Stuttgart
Württembergischer Kunstverein: 8. 9. — 5. 11. „Hölzel und sein Kreis"

Galerie Müller, Hohenheimer Str. 7: 15. 9. — 10. 10. „Wilhelm Wessel". 14. 10. — 8. 11. „Paul Reich". 10. 11. bis 6. 12. „Karl Otto Götz"

Ulm/Donau
Kunstverein, Rathaus: 21. 10. — 6. 12. „Wilhelm Geyer"

Wuppertal
Galerie Palette, Ring bildender Künstler, Röderhaus W.-Barmen: 3. 9. — 12. 10. „Heinz Friege"
Kunst- und Museumsverein Wuppertal, W.-Elberfeld, Turmhof 8: 10. 9. — 22. 10. „Jean Le Moal"

AUSLAND

Bern
Galerie Schindler, Gerechtigkeitsgasse 56: 13. 9. bis 16. 10. „Francis Bott"

Baltimore
The Baltimore Museum of Art: Bis 26. 11. „Van Gogh"

Basel
Kunsthalle: 7. 10. — 19. 11. „Hans Stocker"
Galerie d'Art Moderne, Marie-Suzanne Feigel, Äschengraben 5: 9. 10. — 16. 11. „René Acht"
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: Oktober/November „Teppiche der Maler Arp, Calder, Ernst, Klee, Laurens, Léger, Miro, Picasso u. a."
Galerie Riehentor, Spalenberg 52: 16. 9. — 14. 10. „Pierre Terbois"

Ibiza
Galeria „el corsario": Oktober „Grupo Ibiza"

Klagenfurt
Galerie Wulfengasse 14, Heide Hildebrand: 6. bis 23. 10. „Giselbert Hoke"

Lausanne
Galerie Bonnier, 7, Ave. du Théâtre: 15. 9. — 17. 10. „Gilioli"
Molton Gallery, 44 South Molton St. W 1: 17. 9. bis 30. 10. „Duncan"

London
The Arts Council: 6. 9. — 15. 10. „Max Ernst". Bis 23. 10. „The Senefelder Group"

Institut of Contemporary Arts, 17—18 Dover Street: September/Oktober „26 Young Sculptors, Child Art, Max Ernst, Restauration of Pictures, C. J. Jung, Tapisseries de petit format"

New York
Staempfli Gallery, 47 East, 77the St.: 19. 9. — 17. 10. „James Boynton"

Oslo
Galeri KB, Universitetsgaten 12: Oktober „Joseph Lacasse"

Sao Paulo
Museu de arte moderna: Bis 31. 12. „VI. Biennale"
Galeria Sistina, Rua Augusta 1791: „Loio Pérsio"

Paris
Galerie de France, Fbg. St. Honoré: 10. 10. — 5. 11. „Bergmann"

Rotterdam
Rotterdamsche Kunstring, de Wittstraat 35: Oktober „Winfred Gaul"

St. Gallen
Kunstverein St. Gallen: 15. 10. — 19. 11. „Carl Liner, Zürich/Paris"
Galerie im Erker, Speisergasse 18: 23. 9. — 4. 11. „Hans Jaenisch"

Vence
Galerie Alphonso Chave, 13 rue Henri Isnard: 16. 9. bis 15. 10. „Gérard Eppelé"

Wien
Galerie im Griechenbeisl, Fleischmarkt 11: 4.—28. 10. „Matia Szeni"
Galerie Wulfengasse 14: 6. — 23. Oktober: „Luwall", „Karl Wochinz". November: „Blätter der ARTA"

Zürich
Kunsthaus: „Kunst und Kultur der Hethiter"
Galerie Charles Lienhard: „Arturo Bonfanti"
Galerie Daniel Keel: 20. 9. — 25. 10. „Dichterzeichnungen von Ringelnatz bis Dürrenmatt"
Galerie Beno: 27. 9. — 17. 10. „Lattanzi, Schreib: Semantische Bilder"

SUBSKRIPTION

bilder der zeit

(Wolframs-Eschenbach)

Wir danken allen Bestellern auf den geplanten Bildband BILDER DER ZEIT. Leider kann der Band wegen mangelnder Beteiligung an der Subskription nicht erscheinen. Statt dessen haben wir das Heft 5/6 unserer Zeitschrift VERNISSAGE (Doppelheft) zu einer

Sondernummer über die Ausstellung internationale Malerei 1961 in Wolframs-Eschenbach

ausgestaltet (16 Seiten Großformat, Bildzeitung).
Bestellen Sie bitte umgehend! Preis der Sondernummer **DM 2.40.**

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN POSTFACH 7

MUSEUM DER STADT TRIER

AVANTGARDE 61

7. Oktober bis 5. November 1961

BIERDECKEL
KAFFEEWÄRMER
FAHRRADKLINGELN

kann man wohl „sammeln".

Aber das bloße Anhäufen
kurioser Dinge wird kaum die tiefe
Befriedigung bringen,
die Ihnen der Anblick

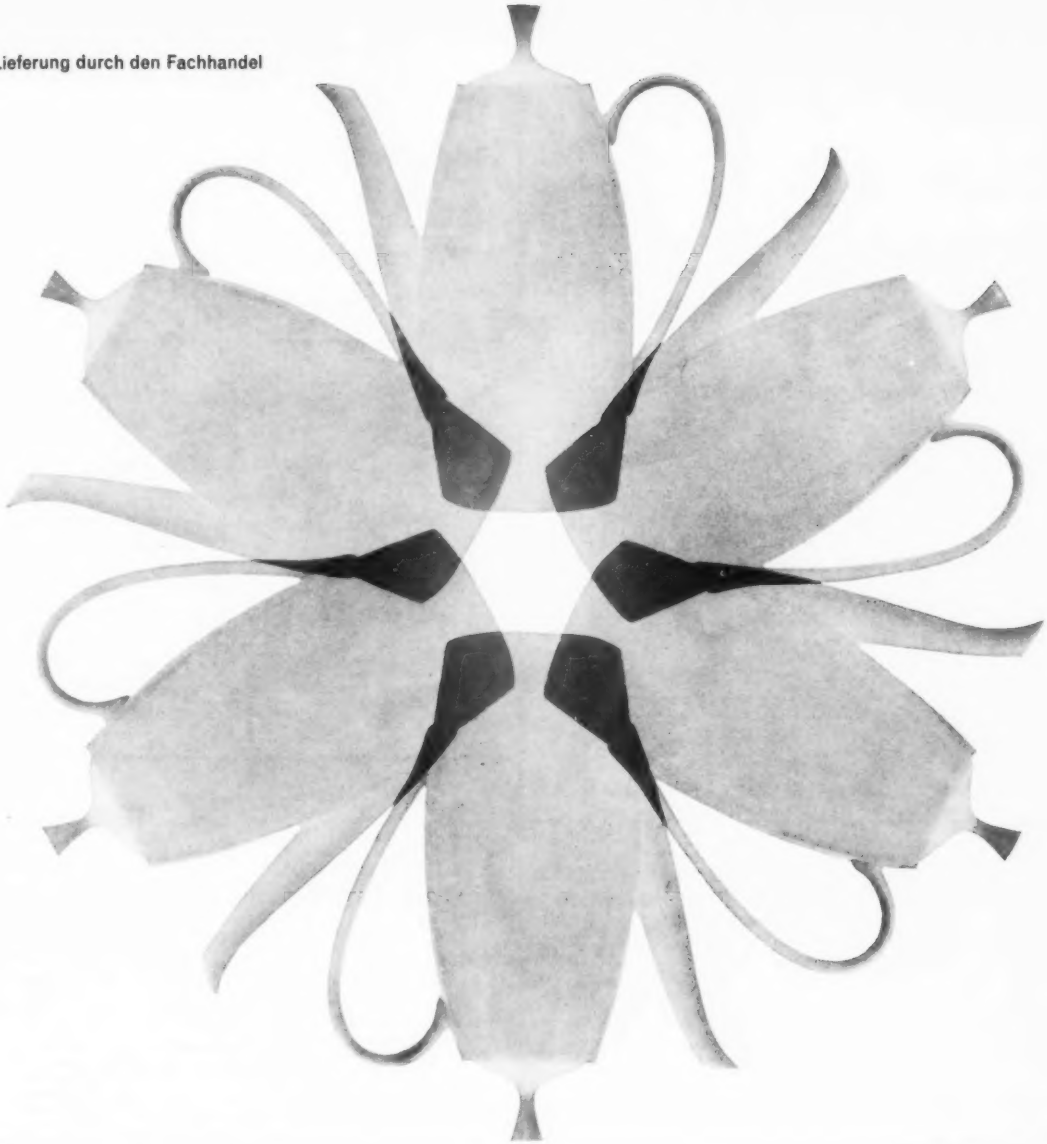
Ihrer Kupferstiche
Ihrer Münzen
Ihrer Bücher

schenkt, die eine Spanne
Kulturgeschichte, ein Stück Forschergeist
und viele Menschengeschicke umfassen.

Und wenn Ihnen ein Stück fehlt,
oder wenn Sie Dubletten haben,
so inserieren Sie unter
der samstags erscheinenden Rubrik
KUNSTHANDEL-ANTIQUITÄTEN

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

Lieferung durch den Fachhandel



Grundlage einer »richtigen« Form ist die echte Kenntnis der Materialien und der Funktion der Dinge. Nur durch dieses Wissen vermag die gestaltende Phantasie eine organische Formbehandlung zu erzielen, die ebenso wie bei den Naturformen auch bei äußerster Konzentration von Kräften selbstverständlich, gelöst und sicher wirkt. Auf diesem Wege entsteht eine neue Art von Eleganz, die das Wesen der Dinge trifft. Zusammen mit einer natürlichen, disziplinierten und von Übertreibung freien Phantasie entstehen neue Ergebnisse, neue Schöpfungen.

Auf der XI. Triennale Mailand wurde der Porzellanfabrik Arzberg und dem Entwerfer Heinrich Löffelhardt die Goldmedaille für das Geschirr 2025 zuerkannt.

Arzberg

weltbekannt durch gute Form

GALERIE EUROPE

22 rue de Seine Paris 6e ode 66-75

WOLS

Bilder und Guaschen

1932 - 1942

vom 20. oktober bis 30. november

Picasso
Léger
Miro
Kandinsky

Fautrier
Dubuffet
Lanskoy
Weichberger

Skulpturen von Brancusi

GALERIE
STADL R
51 rue d Seine
Paris VI
DAN. 91. 0

Teshigahara Skulpturen
Oktober

Lucio Fontana

Keramiken

20. 9. bis Mitte Oktobe

GALERIE BERNARD

Grenchen/Schweiz Centralstraße 101 Telefon 0658507

Galerie Alfred Fischer

Cubistes Surréalistes Maîtres abstraits

18 rue de Miromesnil Paris 8è Anjou 17.81

Galerie im Griechenbeisl
Wien I · Fleischmarkt 11

Malerei und Graphik
4. 10. — 28. 10. 1961

Maria Szeni

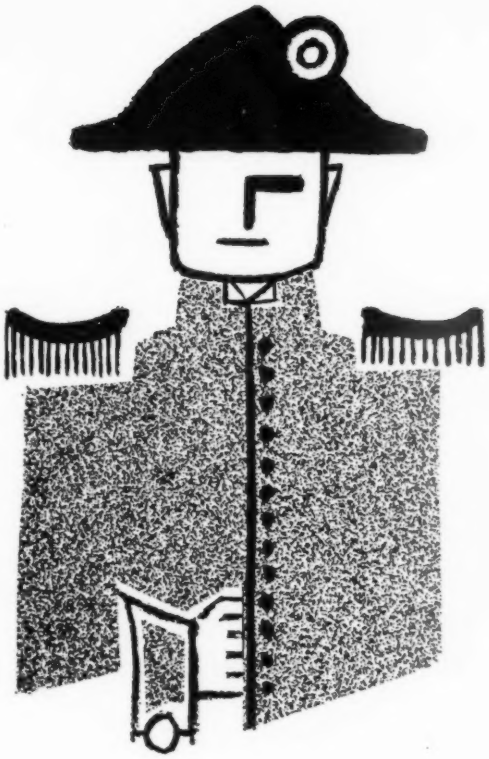
galerie müller
stuttgart
hohenheimer straße 7

GALERIE WILLY VERKAUF
HUNDERTWASSER
VERLON
FUCHS
Wien
Riemerg.

Dieser Ausgabe liegt ein Prospekt des

Prestel-Verlages, München 2, Jungfernturmstraße 2

bei. Wir bitten unsere Leser um freundliche Beachtung.



Inserenten schreiben an die WELT:

. . . Erfreulicherweise kann ich Ihnen heute mitteilen, daß meine Anzeige in der WELT den gewünschten Erfolg brachte: Die von mir angebotenen Originalbriefe Napoleons sind verkauft.

Das ist ein Urteil von vielen, die alle übereinstimmend besagen: Kunstgegenstände und Antiquitäten lassen sich durch Anzeigen in der WELT schnell und gut verkaufen. Die Gründe dafür: Die WELT hat am Wochenende eine Auflage von mehr als 310.000 Exemplaren. Sie ist überall im Bundesgebiet und im Ausland verbreitet. Und vor allem: Sie wird zu einem hohen Prozentsatz von Persönlichkeiten gelesen, die auf Grund ihrer Bildung, ihres Einkommens und ihrer gesellschaftlichen Stellung als Käufer von Kunstgegenständen in Frage kommen. Vorschläge für eine Insertion in der WELT machen wir gern. Bitte fordern Sie unseren ausführlichen Prospekt an.

DIE WELT

Unabhängige Tages- und Wirtschaftszeitung

Hamburg 36, Kaiser-Wilhelm-Straße 1, Ruf 34 10 10
Essen, Sachsenstraße 36, Ruf 2 14 21
Berlin-Tempelhof, Mariendorfer Damm 1/3, Ruf 75 05 86
Frankfurt/M., Frankenallee 71–81, Ruf 33 38 85 und 33 78 36

das auge

KALENDER FÜR JUNGE KUNST 1962

8 vierfarbige und 4 schwarzweiße Reproduktionen neuer Kunst

Erstveröffentlichungen von Tàpies, Fontana, Götz, Dahmen, Hoehme, Sonderborg u. a.

Kalendarium
Zwischenblätter mit Texten
Großes Format 32 x 32 cm Kunstdruck
DM 12.80

Durch jede Buchhandlung oder vom
AGIS-VERLAG BADEN-BADEN

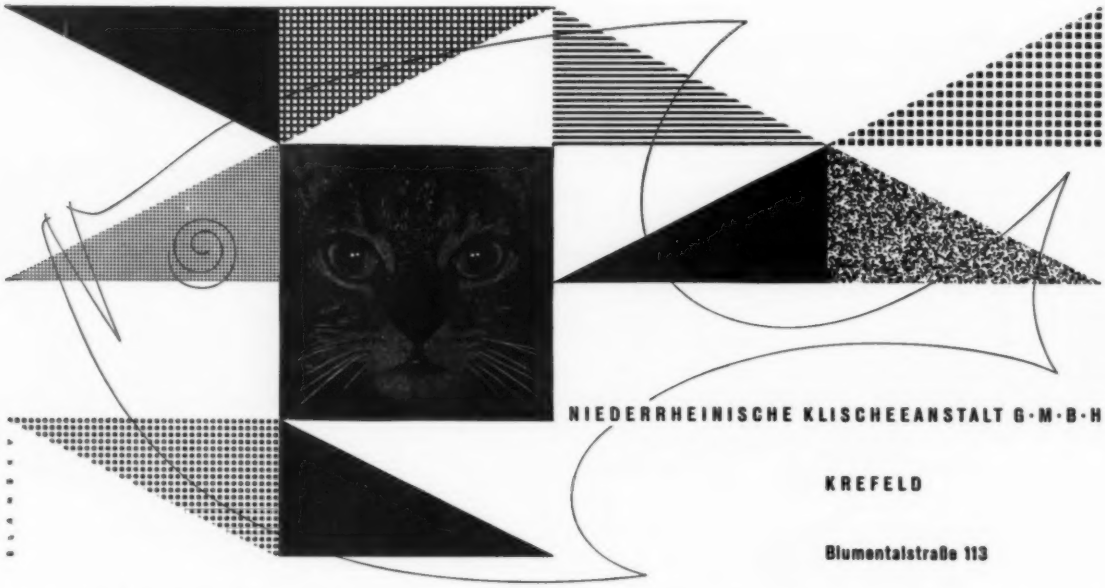
GALERIE LAWRENCE

13 rue de Seine

Paris VI Med. 14.57

frank stella

November



NIEDERRHEINISCHE KLISCHEEANSTALT G·M·B·H

KREFELD

Blumentalstraße 113

STRICHÄTZUNGEN FEINSTRICHÄTZUNGEN AUTOTYPIEN VIERFARB-ÄTZUNGEN GALVANOS RETUSCHEN

NEUE GALERIE IM KÜNSTLERHAUS MÜNCHEN

AM LENBACHPLATZ

ERNST WILD
BILDER
KURT MERGENTHAL
SKULPTUREN

VOM
1. OKTOBER
1961
BIS
18. NOVEMBER
1961

GALERIE RIVE DROITE

alan davie 10. Oktober — 9. November

23 faubourg Saint-Honoré PARIS, 8e ANJ. 02.28

GALERIE MONA LISA

32 rue de Varenne

Paris 7è Littré 17.25

VITALI

17. Oktober bis 11. November

FORVM

ÖSTERREICHISCHE MONATSBLÄTTER
FÜR KULTURELLE FREIHEIT

Redigiert von Friedrich Abendroth · Alexander Lernet-Holenia
Günther Nenning · Friedrich Torberg

FORVM erscheint in Wien im VIII. Jahrgang und gilt als
die repräsentative kulturpolitische Zeitung Österreichs

IM POLITISCHEN TEIL

werden die aktuellen Ereignisse der Weltpolitik von hervorragenden Fachleuten des In- und Auslandes untersucht und kommentiert, wobei dem demokratischen Abwehrkampf gegen jegliche Form der totalitären Bedrohung besonderes Augenmerk zugewendet wird. Diese kämpferische Haltung tritt auch in den „Glossen zur Zeit" und in den polemischen „Post-Scriptum"-Notizen zutage, die zur spezifischen Note des FORVM gehören.

DER KULTURELLE TEIL

gliedert sich in die Rubriken „Theater", „Musik", „Literatur", „Bildende Kunst" und „Film". Er enthält zusammenfassende Berichte über das Wiener Theater- und Musikleben im jeweils abgelaufenen Monat, verzeichnet alle wichtigen Ereignisse auf dem Gebiet der Literatur und der bildenden Kunst und läßt in grundsätzlichen Essays die markantesten schöpferischen und kritischen Persönlichkeiten des europäischen Kulturlebens zu Worte kommen.

Einzelpreis DM 1,50, Jahresabonnement DM 15,—

Auslieferungsstelle für die Bundesrepublik Deutschland
einschließlich West-Berlin

VERLAG ALBERT LANGEN · GEORG MÜLLER

München 19, Hubertusstraße 4

einbanddecken und schuber

für den Jahrgang XIV (1960/61)
DAS KUNSTWERK

Der Schuber kostet **7,80 DM** je Stück (siehe obige Abbildung!), Einbanddecken (Leinen mit Aufdruck) kosten je Stück 4,50 DM.

In beschränktem Umfang sind komplette, gebundene Jahrgänge DAS KUNSTWERK XIV zum Preise von **DM 50,—** lieferbar.
Aus früheren Jahrgängen kann außer Einzelheften nur noch der Jahrgang XIII, kompl. in Leinen, DM 48,—, geliefert werden.

Richten Sie Ihre Bestellung bitte an Ihre Buchhandlung oder an
Vertriebsabteilung
das kunstwerk
Baden-Baden, Postfach 7

band 1 **kommentare zur kunst der gegenwart** band

BADEN-BADENER KUNSTGESPRÄCHE 1959

wird die moderne kunst »gemanagt«?

Mit Beiträgen von:
Th. W. Adorno,
Jürgen Beckelmann, Max Bense,
Daniel-Henry Kahnweiler,
Egon Vietta

103 Seiten brosch. DM 3,80

agis

KUNSTGESPRÄCHE 1960 FRANKFURT AM MAIN

kunst wissenschaft oder propaganda? • funktionen der kunstkritik

Ein Bericht
mit Beiträgen von Umbro Apollonio, Max Bense, Gillo Dorfles, Werner Hofmann, Klaus Jürgen-Fischer, Rudolf Krämer-Badoni, Franz Roh, William E. Simmat u. a.

165 Seiten brosch. DM 6,80

agis

IN VORBEREITUNG **HERBST 1961 — SOMMER 1962**

ewige sphinx – ägypten
Ein Reisebericht von Curt Gravenkamp
Lexikonformat ca. 200 Seiten. Leinen mit farbigem Schutzumschlag
Preis nach Erscheinen ca. DM 18,—
Subskriptionspreis bis 15. 11. 1961 DM 15,60

HELMAR G. FRANK
informationspsychologie
Kybernetische Grundlagen der Pädagogik
Preis ca. DM 12,—

LOUIS COUFFIGNAL
kybernetische grundbegriffe
(Notions de Base) Preis ca. DM 9,—

AGIS-VERLAG GMBH BADEN-BADEN UND KREFELD

galleria BLU

MILANO, via andegari 12, tel. 864331

Afro
Bertini
Burri
Canonico
Dubuffet
Fontana
Moreni
Morlotti
Vedova

Consagra
Garelli
Somaini

direktor: Dr. Palazzoli

GALERIE
ÄNNE ABELS

KÖLN
Wallrafplatz 3, Tel. 21 55 64

AFRO
APPEL
BRUNING
BURRI
CANONICO
DAHMEN
GAUL
HAJEK
MORENI
RIOPELLE

Von einer repräsentativen Galerie für moderne Kunst in München wird zum sofortigen oder späteren Eintritt eine erfahrene

KUNSTHÄNDLERIN

(evtl. auch Kunstbuchhändlerin)

gesucht, die eine entsprechende Tätigkeit in bedeutenden europäischen Galerien nachweisen kann.

Die perfekte Beherrschung von Kurzschrift und Maschinenschreiben ist erwünscht. Angebote unter
KW 1002, AGIS VERLAG, KREFELD, POSTFACH 6.

Entspannung durch

das Spannendste
DER NEUE KRIMINAL DIGEST

Auf die „Causes célèbres et intéressantes" des französischen Rechtsgelehrten François Gayot de Pitaval, erschienen 1734, folgte die von Schiller oft und gern benutzte Sammlung von Kriminalfällen von Richer und F. A. de Garsault (1757). In Deutschland gaben Hitzig und W. Häring 1842—1865 den NEUEN PITAVAL heraus, und zuletzt erschien in Leipzig der PITAVAL DER GEGENWART von Frank, Roscher und H. Schmidt (1903).

Der PITAVAL UNSERER ZEIT ist DAS SPANNENDSTE, eine Fundgrube für den Schriftsteller, Psychologen, Soziologen, Arzt, Juristen und für jeden Freund seriöser Kriminalliteratur. Das Vierteljahresabonnement kostet DM 4,50 und kann bei jeder Post, beim Briefträger, bei Ihrem Buchhändler oder direkt beim Verlag bestellt werden.

AGIS-VERLAG GMBH KREFELD POSTFACH 6

stuttgart · mozartstraße 51 · ruf: 74006/7

Galerie Manfred Strake Düsseldorf
Duisburger Str. 83 Ruf 444347 und 401859

AUSSTELLUNG

Jean Cocteau

*

ZEICHNUNGEN — PASTELLE — u. a.

bis 31. Oktober 1961

Ausstellungsliste kostenlos

STEDELIJK MUSEUM

pougny

Retrospective
du 12 octobre au 29 novembre
1961

AMSTERDAM

EDITION ABSTRACTA

bringt soeben in Katalog X/6 neu heraus:

1 Mappe mit 4 mehrfarbigen Serigraphien von RUPPRECHT GEIGER und einem Vorwort von W. Grohmann, Lithos von BUCHHEISTER, PFAHLER, PLATSCHEK, JOHANNES SCHREITER, Radierungen von EMIL SCHUMACHER

Kataloge, auch von früheren Editionen, kostenlos.

Johanna Schiessel
Abstracta-Verlag Freiburg/Br. Seb.-Kneipp-Straße 21

VERLAG PETERSEN PRESSE
Flensburg-Trögelsby

Raoul Hausmann: Sprechspäne

1. Druck 40 Seiten, Texte und Originalgraphik
DM 9.80

SCHWARZ

Milano · Via Gesù, 17 · tel. 709024

œuvres de

Baj
Crippa
Picabia
Schwitters

sculptures de

Tinguely
Càrdenas
M. Raysse
Takis

en exclusivité:

Janco
Larionov
Gontcharova
Farfa

Del Pezzo
Persico

en permanence:

Duchamp
Fontana
Martini
E. L. T. Mesens
Sironi

Arman
J. J. Lebel
P. Martin
Spoerri
Rotella
Tancredi

die gesundheit

Kalender 1962

12 ganzseitige Reproduktionen alter Meister der bildenden Kunst

Tips für gesunde und kranke Tage
Übersichtliches Kalendarium

Großformat ca. 25 x 32 cm, auf Kunstdruckpapier gedruckt und hervorragend ausgestattet

Preis DM 4,80

Durch jede Buchhandlung oder durch

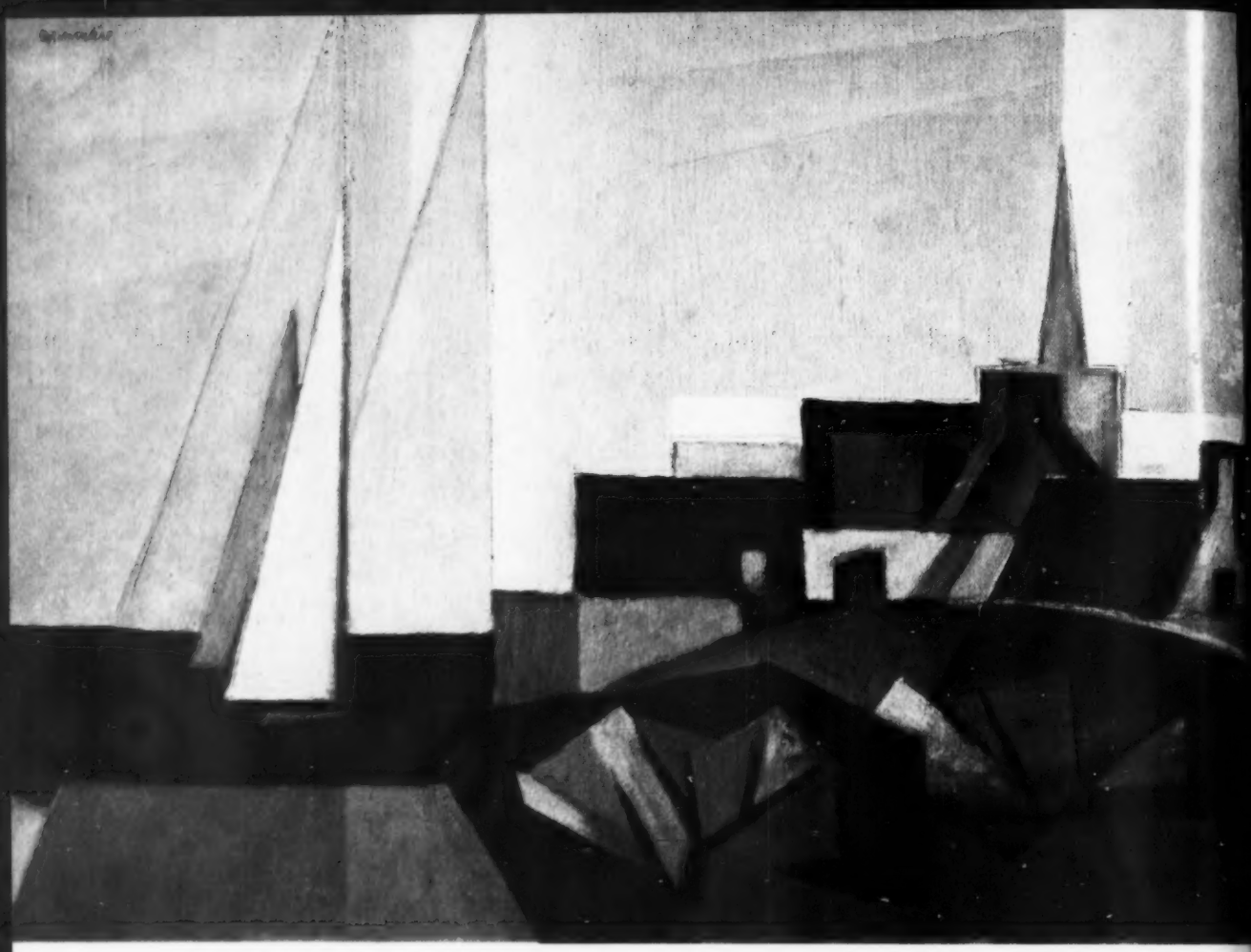
Agis-Verlag GmbH
Krefeld, Postfach 6

In dem von Naturschönheiten reich gesegneten Schwarzwaldtal sprudeln die heißen Quellen von BADEN-BADEN seit Jahrtausenden

Gäste aus aller Welt finden Linderung und Heilung und schöpfen neue Kräfte

in dem **Bad der heißen Quellen**
mit dem **schönsten Casino**
bei **Theater, Musik, Sport**
und einer im **Winter** ebenso reizvollen und gesunden Landschaft wie im Sommer

Weltbad und internationale Kongreßstadt
Kunstausstellungen — Museen
— Ganzjähriger Kurbetrieb —



BINDER · LA MANCHE 1956

BINDER GEMÄLDE

AUSKUNFT
EXPO NON PROFIT CORPORATION
SCHEIDEGG/ALLGÄU
ALLMANNSRIED